



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Anasanat Dalı

YAPIBOZUM: BEDENİN BİÇİMSEL PARÇALANIŞI VE ALGISAL DÖNÜŞÜMÜ

Şerife Bariç Sarıkaya

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2026



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

YAPIBOZUM: BEDENİN BİÇİMSEL PARÇALANIŞI VE ALGISAL DÖNÜŞÜMÜ

Şerife Bariç Sarıkaya

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2026

YAPIBOZUM: BEDENİN BİÇİMSEL PARÇALANIŞI VE ALGISAL DÖNÜŞÜMÜ

Danışman: Prof. Ufuk Tolga SAVAŞ

Yazar: Şerife BARIÇ SARIKAYA

ÖZ

Postmodern sanat pratiği; geleneksel estetik anlayışlarını, form ve anlamın sabit yapılarını kökten sorgulayarak şekillenmiştir. Bu sorgulamanın merkezinde, Jacques Derrida'nın felsefesinden beslenen yapıbozum (dekonstrüksiyon) kavramı yer alır. Söz konusu kavram; ikili karşıtlıklara (iyi/kötü, erkek/kadın, bütün/parça gibi) dayalı yerleşik anlam sistemlerini çözümlmeyi ve bu hiyerarşik yapıları alt üst etmeyi amaçlar. Sanat tarihinde çoğunlukla idealize edilmiş olan beden, bütünlüklü ve anlamı önceden belirlenmiş bir form olarak temsil edilmiştir. Ancak Postmodern dönemle birlikte bu tek tip ve otoriter temsil biçimleri geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Yapıbozumcu yaklaşım; bedeni üzerine yazılmış toplumsal, kültürel ve cinsiyetçi kodlardan arındırarak, onu çok katmanlı, parçalı ve sürekli yeniden yorumlanabilir bir anlam üretim alanına dönüştürür.

Beden formunun yapıbozumcu perspektifle yeniden yorumlanması; kırılma, dönüşüm ve parçalanma gibi niteliklerle kurduğu ilişki bağlamında seramik malzemenin çağdaş sanatta hem fiziksel bir araç hem de kavramsal bir ifade biçimi olarak taşıdığı potansiyele odaklanmaktadır.

Bu çalışma; seramiğin malzemesel karakterinin sunduğu olanakları kullanarak ve malzemeyi kuramsal bir ifade aracına dönüştürerek idealize edilmiş kadın ve beden temsillerinin parçalanışını, yalnızca biçimsel bir strateji olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlara ve anlamın sabitlenmesine yönelik bir eleştiri mekanizması olarak konumlandırır. Araştırma; yapıbozumu salt bir analiz aracı değil, fragmentasyon ve yeniden inşa stratejisi olarak ele alan bir perspektifle üretilen kişisel seramik eserlere kuramsal bir zemin sunmaktadır. Negatif form ve iz metaforlarıyla somutlaşan bu eserler, anlamın izleyiciyle birlikte yeniden üretilmesine olanak tanır.

Anahtar sözcükler: Yapıbozum, beden, seramik, postmodernizm, temsil, fragmantasyon, iz.

DECONSTRUCTIVISM: THE FORMAL FRAGMENTATION OF THE BODY AND ITS PERCEPTUAL TRANSFORMATION

Supervisor: Prof. Ufuk Tolga SAVAŞ

Author: Şerife BARIÇ SARIKAYA

ABSTRACT

Postmodern art practice has been shaped by radically questioning traditional aesthetic understandings and the fixed structures of form and meaning. The core of this theoretical investigation is driven by the deconstructive framework drawn from Jacques Derrida's philosophy. This concept aims to analyze established systems of meaning based on binary oppositions (such as good/evil, male/female, whole/part) and to subvert these hierarchical structures. Historically, the body has predominantly been represented as an idealized and holistic form with a predetermined meaning. However, with the Postmodern era, these uniform and authoritarian forms of representation began to lose their validity. The deconstructive approach strips the body of the social, cultural, and gender codes inscribed upon it, transforming it into a multi-layered, fragmented, and continuously reinterpretable domain of meaning production.

The reinterpretation of the body form through a deconstructive perspective focuses on the potential that ceramic material carries as both a physical medium and a conceptual form of expression in contemporary art, in the context of its relationship with qualities such as fragility, transformation, and fragmentation. This study, by utilizing the possibilities offered by the material character of ceramics and transforming the medium into a conceptual means of expression, situates the fracturing of idealized female and body representations beyond a mere formal aesthetic choice, establishing it instead as a profound critical force against societal norms and semantic rigidity. The research provides a theoretical foundation for personal ceramic artworks produced with a perspective that handles deconstruction beyond a mere analytical tool, adopting it instead as a strategy of fragmentation and

reconstruction. These artworks, embodied through the metaphors of negative form and trace, allow meaning to be reproduced collaboratively with the viewer.

Keywords: Deconstruction, body, ceramics, postmodernism, representation, fragmentation, trace.

TEŞEKKÜR

Raporun hazırlık aşamasından uygulama sürecine kadar geçen bu zaman dilimi, benim için sadece akademik bir üretim olmanın ötesine geçerek; değerli hocalarımlın, ailemin ve dostlarımlın eşliğinde sanatsal ve kişisel bir "olma" yolculuğuna dönüşmüştür.

Öncelikle, akademik danışmanlığın ötesinde, ümidimi yitirdiğim her an beni teşvik eden, kıymetli vaktini ayırıp benimle saatlerce konuşarak yolumu aydınlatan danışmanım Prof. Ufuk Tolga SAVAŞ'a en derin şükranlarımı sunarım.

Tez savunmamda ve çalışmamın gelişim sürecinde sundukları değerli görüşlerle katkı sağlayan jüri üyelerim Prof. Dr. Candan TERVİEL, Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU, Prof. Elif Aydoğdu AĞATEKİN ve Doç. Caner YEDİKARDEŞ'e akademik birikimlerini paylaştıkları için teşekkür ederim. Ayrıca bu süreçteki özverili yardımları ve her türlü destekleri için Arş. Gör. Işıl TÜFEKÇİ ARDIÇ, Arş. Gör. Şule ALTAY ve arkadaşım Neşe YAVUZ'a içtenlikle teşekkür ederim.

Tüm Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü ailesine teşekkürlerimi sunarken, bu çatının benim için sadece bir eğitim kurumu olmanın ötesinde asıl "ben" olma sürecimde özel bir dönüşüm alanı olduğunu belirtmek isterim. Bu süreçte akademik rehberliğin ötesine geçerek bana bir aile şefkatiyle yaklaşan, daimi güven ve desteklerini hep hissettiğim çok değerli hocalarıml Prof. Dr. Candan TERVİEL, Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU, Doç. Hikmet Mutlu (BAŞKAYA) YAĞCI ve Öğr. Gör. Mehmet Doğan ÖZGÜNDOĞDU başta olmak üzere tüm hocalarıma minnettarım. Varlığınız ve bana inancınız, en büyük güç kaynağım olmuştur.

Akademik hayatımın yanı sıra vizyonu, dürüstlüğü ve her zaman insana hakkını teslim eden karakteriyle bende unutulmaz izler bırakan, yakın zamanda kaybettiğimiz değerli hocam Öğr. Gör. Yong Moon KİM'i saygı ve rahmetle anıyorum. Onun hayata tutunma biçimi, içindeki sonsuz olumluluk ve yaşama sevinciyle benim için her zaman benzersiz bir örnek olmuştur ve olacaktır.

Üniversite özel yetenek sınavlarına hazırlık sürecimde bana sadece desen dersi vermekle kalmayıp ufkumu da açan değerli hocalarım Damla Torun Oğuz ve Erdem Oğuz'a; beni kendileriyle tanıştıran, sanat eğitimimin temellerini atan lise atölye öğretmenim Bilge Tosun'a içtenlikle teşekkür ederim

Sürecin her gününde kapımı çalarak, arayarak ve mesaj atarak çalışmamın gidişatıyla yakından ilgilenen; komşu olmanın ötesinde bana ilgili bir hoca, şefkatli bir anne ve samimi bir dost gibi yaklaşan, dahası çok güçlü ve başarılı bir kadın olarak hemcinslerini daima daha ileriye taşıma kararlılığını o sessiz ve sağlam duruşuyla her an hissettiren Prof. Tülay YAZIR'a minnettarım.

Yer7 Kitap Kafe'nin huzurlu atmosferinde; farklı alanlarda, zengin ve dolu sohbetleri benimle paylaşan, beni hep ilgiyle dinleyen, varlıklarıyla güç veren kafe sahibi ile her yaştan ve her meslekten olan müdavim dostlarıma, teknik desteği için kod adı: Afşin'e ve logomu seramiklerime basabileceğim bir mühüre dönüştürmek için sayısız deneme yaparak nihayet zafere ulaşan Mazhar'a o sonsuz sabrı ve emeği için şükranlarımı sunarım.

Beni bugünlere getiren, üzerimdeki emekleri tarif edilemez olan, her zaman kendi ayakları üzerinde duran ve güçlü bir kadın olmamı isteyen canım annem Cemile'ye ve canım babam Celal'e; minnettarım. Varlıklarıyla ailemizi tamamlayan abilerime, bu uzun yolda yanımda yürüyen eşim Kerem'e ve desteğini her zaman hissettiren annesi Emine'ye çok teşekkür ederim.

Şimdi aramızda olmayan sevgili babaannemi de derin bir sevgi ve özlemlerle anıyorum. Her sabah evin kapısından bana zihin açıklığı dileyerek okula uğurlamasını, ardından balkondan el sallayışını ve o anların içimde yarattığı tarifsiz mutluluğu daima kalbimde taşıyacağım.

Ve canım kızım Belinay... Tüm öğrencilik hayatım seninle birlikte büyüyerek geçti. Varlığınla bana verdiğin azim, güç ve gösterdiğin kocaman sabır için teşekkür ederim. Umuyorum ki bu yoğun süreçte sana rehberlik edebilmiş, yoluna ışık tutabilmişimdir. Seni çok seviyorum.

Son olarak, tüm yazım ve üretim sürecimde yanıma gelerek beni hiç yalnız bırakmayıp; kimi zaman istemeden çalışmalarımı sabote etse de sadece masamın üzerinde olmasıyla, varlığıyla ve en yorgun anlarımda beni gülümseterek içimi ısıtmasıyla bana eşlik eden canım kedim Sofia'ya da o tatlı yoldaşlığı için teşekkür ederim.

Anneme ve kızıma...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: YAPISALCILIK	6
1.1. Yapı (Konstrüksiyon) ve Yapısalcılık Kavramlarına Kuramsal Yaklaşım	6
1.1.1. Mimarlıkta Yapı Anlayışının Dönüşümü ve Yapıbozum Yaklaşımı	8
2. BÖLÜM: POSTMODERNİZM	12
2.1. Postmodern Düşünce ve Sanat Kuramları	12
2.2. Postmodern Sanatta Anlamın Parçalanışı.....	14
3. BÖLÜM: YAPIBOZUM (DEKONSTRÜKSİYON).....	17
3.1. Yapıbozumun Tanımı ve Felsefi Temelleri	17
3.2. Yapıbozum Bağlamında Gösteren ve Gösterilen İlişkisinin Çözülmesi	19
4. BÖLÜM: DİSİPLİNLERARASI SANATTA YAPIBOZUM VE ANLAMIN DÖNÜŞÜMÜ	24
4.1. Marcel Duchamp “Çeşme”	26
4.2. Rauschenberg ve Hazır Nesnelerin Yapıbozumsal Sentezi	27
5. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMA VE YAPIBOZUMCU BİR STRATEJİ OLARAK BEDEN	31
SONUÇ	44
KAYNAKÇA.....	47
EKLER	50
Ek-1: Makale Yayın Bilgisi.....	50

Ek-2: Özgeçmiş.....	51
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	55
ETİK BEYANI.....	56
SANATTA YETERLİK/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU	57
PROFICIENCY IN ART / MASTER’S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	58

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1:	Frank Gehry, Gehry House, Santa Monica, California, 1978.....	10
Görsel 2:	Frank Gehry, Gehry Residence Modeli, Ölçüler 41 x 183 x 122,1 cm, MAK - Avusturya Uygulamalı Sanatlar / Çağdaş Sanat Müzesi, Viyana.	10
Görsel 3:	Sherrie Levine, Fountain (Duchamp'dan sonra), 1991.	22
Görsel 4:	Marcel Ducham, "Fountain (Çeşme/Pisuar)" 1917.	27
Görsel 5:	Robert Rauschenberg, Tracer, 1963, İpek Baskı ve Mürekkep, 213.4x152.4 cm.....	29
Görsel 6:	Pieter Paul Rubens, Ayna Karşısındaki Venüs, 1614, TÜYB, 76x61 cm.....	29
Görsel 7:	Fantasma 5, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C) 30 x 28 x 23, 2025. (Kişisel Arşiv).	32
Görsel 8:	Fantasma 5, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).	32
Görsel 9:	Fantasma 6, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C) 48 x 32 x 14, 2025. (Kişisel Arşiv).	33
Görsel 10:	Fantasma 6, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).	33
Görsel 11:	Fantasma 7, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C) 47 x 21 x 18, 2025. (Kişisel Arşiv).	33
Görsel 12:	Fantasma 7, Şerife Barıç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).	33
Görsel 13:	Fantasma 8, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C, 40 x 11,5 x 24). (Kişisel Arşiv).	34
Görsel 14:	Fantasma 8, Şerife Barıç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).	34
Görsel 15:	Kabuk, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C, 56 x 23 x 36). (Kişisel Arşiv).....	35
Görsel 16:	Kabuk, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).	35
Görsel 17:	Boşluk, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 45 x 18 x 27,5). (Kişisel Arşiv).	36
Görsel 18:	Boşluk, Şerife Barıç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).	37
Görsel 19:	Boşluk 2, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 26 x 17,5 x 12). (Kişisel Arşiv).	38
Görsel 20:	Boşluk 2, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).	38
Görsel 21:	Boşluk 3, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 20 x 17,5 x 9,5). (Kişisel Arşiv).	39
Görsel 22:	Boşluk 3, Şerife Barıç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).	39
Görsel 23:	Boşluk 4, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 45 x 9 x 28). (Kişisel Arşiv).	40
Görsel 24:	Boşluk 4, Şerife Barıç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).	40

Görsel 25: Boşluk 5, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 42 x 11,5 x 28). (Kişisel Arşiv).	41
Görsel 26: Boşluk 5, Şerife Barıç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).	41
Görsel 27: Boşluk 6, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 17 x 23 x 8). (Kişisel Arşiv).	42
Görsel 28: Boşluk 6, Şerife Barıç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).	42
Görsel 29: Boşluk 7, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 36 x 7 x 28,5). (Kişisel Arşiv).	43
Görsel 30: Boşluk 7, Şerife Barıç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).	43

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TDK: Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

Çağdaş sanat; geçmişin estetik bütünlük arayışını ve tek merkezli anlatı yapılarını sorunsallaştırarak, çok katmanlı, parçalı ve kendi içinde çelişkili anlatım biçimlerine yönelmiştir. Bu yönelim, özellikle Postmodern düşünceyle eş zamanlı gelişen eleştirel yaklaşımların bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Anlamın sabitlenemezliğini, merkezsizleşmeyi ve yapıların içsel çelişkilerini görünür kılmayı amaçlayan bu bakış açısı, sanat yapıtlarının sadece görsel değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda öne çıkan kavramlardan biri olan “yapıbozum” (dekonstrüksiyon / yapısöküm) yalnızca edebi ya da felsefi metinlere uygulanan bir çözümlene yöntemi olmanın ötesinde, günümüz sanatında yapının, temsilin ve anlamın yeniden değerlendirilmesini mümkün kılan kuramsal bir araç olarak sanatın tüm alanlarında işlev kazanmaktadır.

Derrida'nın yapıbozum yaklaşımı, Batı düşüncesinde yaygın olan ikili karşıtlıkların (iyi-kötü, doğru-yanlış, anlam-boşluk vb.) hiyerarşik yapılarını sarsmayı ve istikrarsızlaştırmayı amaçlar. Bu süreçte anlam, kesin ve sabit olmaktan çıkarak, sürekli ertelenen, yeniden yapılandırılan ve çoğaltılan bir sürece dönüşür. Derrida, yapıyı durağan ve tamamlanmış bir bütün olarak görmek yerine, dinamik ve sürekli açılan, farklı katmanları içeren bir oluş olarak sorunsallaştırır (2001, s. 50-53). Bu kuramsal perspektif, özellikle sanat üretiminde biçim ve içeriğin geleneksel hiyerarşisini sorgulamak ve sanat yapıtlarını izleyici ile etkileşim halinde dinamik birer süreç olarak ele almak için önemli bir kuramsal zemin oluşturur. Bu yaklaşım, estetik deneyimi sabit anlamlardan kurtararak çok katmanlı, çok anlamlı ve çoğu zaman çelişkili yapıların ortaya çıkmasına olanak verir.

Yapıbozumcu (dekonstrüktif, yapısökümcü) düşünce, özellikle Modernist sanatın tekil anlam ve biçim arayışına karşılık olarak Postmodern söylem içinde güçlü bir alternatif oluşturur. Bu kuramsal çerçeve çoğu zaman, yapının bozulması, parçaların yeniden anlamlandırılması ve karşıtlıkların eşzamanlı olarak görünür kılınması gibi yöntemlerle estetik bir stratejiye dönüşmektedir. Resim, heykel ve seramik gibi alanlarda bu yaklaşım, sanatçının sadece biçimle değil; aynı zamanda kavram, malzeme ve anlatı ile kurduğu ilişkiyi dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, geleneksel formların ötesine geçerek, yapının çoklu anlam katmanlarını barındıran, yoruma açık bir yapı haline gelmesini sağlamaktadır. Sanatçı, eser ve izleyici

arasındaki geleneksel sınırlar bulanıklaşır; sanatsal uzam anlamın yeniden üretildiği ve yeniden yorumlandığı dinamik bir alan niteliği kazanır. Plastik sanatlar özelinde, yapıbozum düşüncesinin etkisi, biçimsel parçalanmalar, yapının içindeki çelişkilerin görünür kılınması ve geleneksel malzeme kullanımının sınırlarının zorlanması biçiminde kendini gösterir (Derrida, 2001, s. 73-76). Yapıbozum, zamanla estetiği ve biçimsel çözümlenmeleri kavramsal sorgulamalarla birleştirerek sanatçıların yaratıcı süreçlerini dönüştürmektedir.

Bu çalışma, yapıbozum kuramının plastik sanatlar üzerindeki etkisini hem teorik hem de uygulamalı düzeyde ele almayı amaçlamaktadır. Sanat tarihinin büyük kısmında yapı, estetik uyumun ve biçim-içerik dengesinin bir göstergesi olarak değerlendirilmiş; fakat günümüzde yapının parçalanabilir ve yeniden inşa edilebilir dinamik bir nitelik taşıdığı görüşü ağırlık kazanmıştır. Bu bağlamda Derrida'nın yaklaşımı, yalnızca metinlerde değil, görsel sanatlarda da sabit anlamların sorgulanmasına olanak tanımaktadır. Sanatçıya tekil bir anlatı sunmak yerine, izleyiciyi yapıyla etkileşime sokarak anlam üretimini birlikte gerçekleştirmeye davet ettiği bir zemin oluşturur. Bu durum, sanatçının malzemeyle ve biçimle kurduğu bağı radikal biçimde dönüştürürken, özellikle seramik gibi hem somut hem de kavramsal üretim potansiyeli taşıyan disiplinlerde özgün anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlar.

Geleneksel olarak sanat tarihinde beden, çoğunlukla idealize edilmiş, bütünlüklü, uyumlu ve anlamı önceden toplumsal normlar, iktidar yapıları ve cinsiyet rollerince belirlenmiş bir form olarak temsil edilmiştir. Antik Yunan'daki kusursuz oranlı heykellerden Rönesans'ın tanrısal güzellikteki figürlerine, Modernizmin soyutlanmış formlarına kadar uzanan bu uzun gelenek, bedeni çoğunlukla kapalı, otoriter ve tek boyutlu bir temsil nesnesine indirgemıştır. Ancak yukarıda özetlenen bu kuramsal arka plan ışığında, Postmodern dönemle birlikte, bu tek tip temsil biçimleri geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Yapıbozumcu yaklaşım, bu kalıplaşmış temsilleri parçalayarak, bedeni üzerine yazılmış toplumsal, kültürel, cinsiyetçi ve politik kodlardan arındırmayı, onu çok katmanlı, parçalı, akışkan, çelişkili ve sürekli izleyicinin katılımıyla yeniden yorumlanabilir bir anlam üretim alanına dönüştürmeyi hedefler. Bu süreç, formun fragmantasyonu, deformasyonu, abartısı, yeniden

montajı ve bağlamından koparılması gibi stratejilerle görselleştirilir (Akay A. Z., 2013, s. 19-25).

Derrida'nın yapıbozum kuramının sanat kuramlarıyla ilişkilendirerek açıklandığı bu çalışmada, seçilen sanatçı ve eserler üzerinden söz konusu yaklaşımın sanatı nasıl biçimlendirdiği analiz edilecektir. Bu çerçevede, kuramın yalnızca teorik bir çözümlenme aracı değil; aynı zamanda yaratıcı bir üretim stratejisi olarak sanat pratiğine nasıl yansıdığını ortaya koymak hedeflenmektedir. Bu bağlamda, kuramın kadın kimliği ve beden formu üzerindeki etkileri, seramik sanatında biçim ve içerik arasındaki sınırları nasıl dönüştürdüğü üzerinden değerlendirilecektir. Ayrıca, araştırmacının kişisel sanat pratiğine kuramsal bir zemin oluşturarak, teorik bir arka plan sunmak hedeflenmektedir.

Araştırma nitel yöntemle yürütülmüş olup, kuramsal bölümde felsefi ve literatür taraması yapılmıştır. Derrida başta olmak üzere bu düşünceye katkı veren metinler analiz edilmiştir. Uygulamalı kısımda ise sanat alanında bu yaklaşımla ilişkilendirilebilecek sanatçıların eserleri betimsel yöntemle incelenmiştir. Biçimsel stratejiler, malzeme kullanımı ve tematik bağlamlar değerlendirilmiştir.

Çalışmanın kapsamı, söz konusu yaklaşımın çağdaş sanat üretimindeki biçimsel ve kavramsal dönüşümü açıklamak üzere sınırlandırılmıştır. Çeşitli disiplinlerinde farklı dönemlere ait sanatçılar ve yapıtlar örneklendirilmiştir. Odak nokta olarak beden formu seçilmiş ve bu formun söz konusu perspektifle anlamlandırılması incelenmiştir. Kuramsal çerçeve Derrida'nın özgün düşünceleriyle sınırlı kalmayıp, güncel sanat kuramlarıyla ilişkilendirilmiştir.

Seramik malzeme, yapıbozum düşüncesinin maddesel düzlemde izlenebileceği önemli bir ifade alanı sunmaktadır. Dolayısıyla seramik malzeme, bir yandan sürekli oluş ve yeniden yapılanma imkânını barındırırken, diğer yandan bu sürecin kaçınılmaz olarak sabitlenmeye ve kalıcılığa evrilmesini içerir. Bu ikili durum, yapıbozumun anlamın ertelenmesi ile belirli bağlamlarda geçici olarak sabitlenmesi arasındaki gerilime karşılık gelen bir okuma alanı sunar. Seramik üretim süreci, bu gerilimi malzemenin dönüşümü üzerinden görünür kılarak, biçim ve anlamın eşzamanlı olarak hem kurulup hem de sınırlandırıldığı bir yapı ortaya koyar.

Malzemenin doğasından kaynaklanan olanaklar, beden temsiline yönelik eleştirel bir yeniden değerlendirme için güçlü bir zemin oluşturmaktadır. Sanat tarihi boyunca çoğunlukla idealize edilmiş, bütünlüklü ve sabit anlamlarla yüklü bir form olarak temsil edilen beden, yapıbozumcu bir perspektifle ele alındığında parçalanabilir, eksiltilebilir ve yeniden kurgulanabilir bir yapı olarak yeniden düşünülmektedir. Özellikle kadın bedeni, estetik bütünlük ve güzellik idealleri çerçevesinde sabitlenmiş bir form olmaktan çıkarılarak; parçalanma, eksilme ve deformasyon stratejileri aracılığıyla eleştirel bir müdahale alanına dönüşmektedir. Bu müdahaleler, yalnızca biçimsel bir tercih değil; beden üzerine yüklenmiş toplumsal, kültürel ve cinsiyet temelli anlamların çözülmesine yönelik bir sorgulama pratiği olarak değerlendirilmektedir (Akay A. Z., 2013, s. 19-25).

Uygulama süreci boyunca ortaya konan kişisel eserlerde, yalnızca formun parçalanması değil, aynı zamanda yokluk ve eksilme üzerinden kurulan bir anlam alanı da araştırılmaktadır. Formun bilinçli olarak eksilmesi ya da belirli bölümlerinin ortadan kaldırılması, anlamın yalnızca var olan üzerinden değil, yokluk üzerinden de üretilebileceğini ortaya koyar. Bu yaklaşım, izleyiciyi edilgen bir alımlayıcı konumundan çıkararak anlam üretim sürecine dâhil eder. İzleyici, karşılaştığı parçalı ve eksiltilmiş yapı üzerinden anlamı kendi deneyimleri, belleği ve algısal birikimi doğrultusunda kurar; böylece her karşılaşma, eserin anlamının öznel ve çoğul biçimlerde yeniden üretilmesine olanak tanır. Bu bağlamda eksiltme ve parçalanma stratejileri, yalnızca biçimsel müdahaleler değil; anlamın sabit yapılarının askıya alındığı eleştirel bir üretim alanı olarak değerlendirilmektedir.

Modernizmin estetik bütünlük ve formda arındırılmışlık ideali yerini fragmantasyon, deformasyon, kolaj ve yeniden montaj gibi stratejilere bırakmıştır. Bu stratejiler, sanat nesnesini sabit bir varlık olmaktan çıkararak, anlamsal çoğulluğun mekansal karşılığı haline getirir (Akay, 2013, s. 15-30). Bu bağlamda, sanat tarihi boyunca idealize edilmiş, üzerine toplumsal cinsiyet, iktidar ve güzellik normlarının yüklendiği bir temsil nesnesi olan beden, yapıbozumcu müdahalenin en yoğun hedeflerinden biri haline gelmiştir.

Söz konusu radikal dönüşümün teorik ve pratik altyapısını anlamak için, onu tarihsel ve felsefi temellerinden koparmamak esastır. Bu nedenle, çalışmanın kuramsal çerçevesi, eleştirel düşüncenin evrimi içinde anlamlı bir yere oturtulmuştur. İlk olarak

“yapı” ve “yapım” kavramlarının incelenmesi, insanın dünyayı anlamlandırma ve düzenleme çabasının temelini oluşturur. Ardından, yapısalcılık, bu kavramları bir analiz yöntemine dönüştürerek dil, kültür ve sanatı oluşturan temel sistem ve ilişkiler ağını ortaya çıkarma iddiasıyla ele alınmıştır. Postmodernizm ise, yapısalcılığın bu totalleştirici, evrenselci ve kapalı sistem anlayışına bir tepki ve eleştiri olarak konumlandırılmış; çoğulculuğu, parçalılığı ve anlamın istikrarsızlığını vurgulayarak yapıbozum için gerekli felsefi zeminin alt yapısını hazırlamıştır.

Çalışma kapsamında Yapısalcılık, Postmodernizm ve yapıbozumcu kuramsal zemin sırasıyla incelenerek, bu teorik araçların kişisel sanatsal pratiğe olan izdüşümleri çözümlenecektir. Bu izlekte yapıbozum; yalnızca soyut bir felsefi kavram olarak değil, kendisinden önce gelen düşünce geleneklerinin içerdiği sınırlamalara ve açmazlara verilen diyalektik bir yanıt, hatta kaçınılmaz bir “devrim” olarak konumlandırılmaktadır.

Çalışmanın özgün katkısı; seramiğin malzemesel karakterini ve gelenekselle olan güçlü bağını kuramsal bir ifade aracına dönüştürerek, idealize edilmiş beden temsillerinin parçalanışını yalnızca estetik bir tercih olarak değil; toplumsal normlara, iktidar yapılarına ve cinsiyet rollerine yönelik derinlikli bir eleştiri mekanizması olarak kurgulamasıdır. Nihayetinde bu araştırma; yapıbozumu salt bir analiz veya yıkım aracı olarak değil; seramiğin somut ve maddesel pratiğiyle bütünleşen, yeni anlam, biçim ve varoluş olasılıklarının keşfedildiği dönüştürücü bir yeniden-inşa ve özgürleştirme stratejisi olarak ele alan bir perspektif sunmaktadır.

1. BÖLÜM: YAPISALCILIK

1.1. Yapı (Konstrüksiyon) ve Yapısalcılık Kavramlarına Kuramsal Yaklaşım

“Konstrüksiyon-Yapı” kavramı, yalnızca fiziksel inşa süreçlerini tanımlamakla kalmayan, aynı zamanda düşünsel, kavramsal ve estetik bağlamlarda çok katmanlı anlamlar içeren bir terimdir. Bu kavram, yüzeyde somut üretim süreçlerini ifade etse de derinlemesine incelendiğinde, zihinsel tasarımın ve kültürel formasyonun temel yapıtaşları olarak ortaya çıkar. Türk Dil Kurumu (TDK) Sözlüğü, “konstrüksiyon” (construction) teriminin Türkçe karşılığını “yapma, yapım” olarak belirtmektedir (2005, s. 2127). Şen (1990, s. 3) ise bu kavramı daha somut bir bağlamda, “üzerinde çalışılan bina veya bina inşa etme faaliyeti” şeklinde tanımlamaktadır. Bu yaklaşımlar, yapının dışsal ve maddi yönünü merkeze alırken; felsefi kaynaklar, bu kavramlara çok daha geniş, ilişkiselliğe dayalı ve eleştirel anlamlar yükler.

Bedia Akarsu “yapı” kavramını daha soyut bir anlamla, “öğeleri birbirine ve kendisine bağlı olan, ama öğelerinin toplamından daha fazla bir şey oluşturan bir bütün” şeklinde tanımlar (Akarsu, 1975). Bu yaklaşım, yapının sadece bir yığın olmaktan ziyade, kendi iç ilişkilerinden kaynaklanan bir bütünlük oluşturduğunu vurgular. Timuçin (2004, s. 501) de yapıyı, “bir bütün oluşturan öğelerin durumu” olarak değerlendirerek, yapının sadece içerdiği bileşenlerle değil, bu bileşenlerin kendi aralarındaki ilişkilerle anlam kazandığını belirtir. Her iki tanım da yapı kavramının yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda gerekçeli bir düzenlemeyi temsil ettiğini ortaya koyar.

“Yapım” teriminin felsefi tanımı ise Cevizci (1999, s. 914) tarafından şöyle verilir: Zihinsel sentez yoluyla oluşturulan kavramlara benzeyen, ancak dış dünyada bir temeli bulunabilmesine rağmen, tam anlamıyla deneyimlenebilir ve gözlemlenebilir bir nesneye karşılık gelmemesi bakımından onlardan ayrılan, mantıksal veya entelektüel bir üretim.

Bu bağlamda yapı, gösterenle kurduğu ilişki üzerinden de değerlendirilmeye açıktır. Lacan, yapıyı “metafiziksel olmayan” bir kavram olarak ele alırken, onun başlı başına bir “gösteren belirtisi” olduğunu öne sürer (Clero, 2011, s. 153). Yapı, bu çerçevede hem temsil edilen hem de temsil sürecinin kendisi haline gelir. Öte yandan, “yapım” kavramı da salt fiziksel üretimle sınırlı kalmaz. Cevizci, yapımı,

deneyimle doğrudan örtüşmeyen; fakat zihinsel bir sentez yoluyla oluşturulan, mantıksal ve entelektüel bir yaratım biçimi olarak açıklar (1999, s. 914). Böylece yapı ve yapım, yalnızca maddi varlıkların düzenlenmesini değil, aynı zamanda kavramsal anlamların inşasını da içerir.

Yapısalcılık ise bütünü oluşturan parçaların karşılıklı ilişkilerini merkeze alan sistematik bir analiz yöntemi olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşım, parçaların yalın varlıklarından öte aralarındaki bağlantıların bütünsel anlamı nasıl şekillendirdiğini inceler. Nar'ın (2014, s. 32) belirttiği gibi, bu yaklaşım parçalardan hareketle bütüne ulaşmayı mümkün kılan bir araç işlevi görür. Tüfekçi (2003, s. 50) ise alt sistemlerdeki kuralların tek başlarına değil, ancak birbirleriyle kurdukları ilişkisel ağ içinde anlam kazandığı görüşünü destekler.

Yapısalcılık, farklı disiplinlerde çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Timuçin (2004, s. 501) bu kavramı “toplumsal-tarihsel bağlamdan bağımsız olarak bir olguyu bütünsel kavramayı öngören kuramsal çerçeve ve öğelerin karşılıklı konumuna dayalı eleştirel yöntem” olarak nitelendirir. Güçlü vd. (2008) ise onu “Fransız felsefe geleneğinde şekillenmiş, yapı tasarımını merkeze alan metodolojik bir perspektif” olarak konumlandırır.

Yapısalcı düşüncenin bilgi odaklı temellerini atan, Ferdinand de Saussure'ün dilbilim çalışmalarına göre dilin asıl nesnesi, içsel organizasyonudur. Bilimsel inceleme için dilin nesneleştirilmesi mecburidir; bu da ancak dil bileşenleri arasındaki ilişkilerin sistematik araştırmasıyla mümkündür. Saussure'ün radikal tezi şudur: “Dil düşüncenin aracı değil, tam tersine düşünce dilin ürünüdür. Dil gerçekliği yansıtmaz, aktif olarak inşa eder.” Bu yaklaşım, geleneksel dil anlayışından köklü bir kopuşu temsil eder (Çelik H. & Ekşi, 2013, s. 102).

Yapısalcı perspektif, dilin toplumsal boyutunu da vurgular. Dilin varlığı, onu kullanan bir topluluk olmadan düşünülemez. Bu nedenle, dili toplumsal bağlamından soyutlamak imkansızdır. Yapısalcılar için önemli olan, dünyanın nesnel gerçekliğinden daha çok insanların onu dil aracılığıyla nasıl yapılandırdığıdır.

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında şekillenen yapısalcılık, alt birimlerin ilişkiselliği ekseninde disiplinlerarası bir etki alanı yaratmıştır. Dilbilimden beslenen bu yöntem, sanattan siyasete, geometriden antropolojiye kadar geniş bir yelpazede

uygulanmıştır. Sözen'in (2013, s. 611) ifadesiyle: "Yapısalcılık, yüzeysel olguların altında yatan sistematik kuralları ortaya çıkarmayı hedefleyen analitik bir yaklaşımdır."

Bu metodolojinin nihai amacı, incelenen yapıyı çözümleyerek bütünsel anlama ulaşmaktır. Nesnelere izole edilmiş unsurlar olarak değil, karşılıklı bağımlılık ilişkileri içinde kavrayan bu yaklaşım, karmaşık sistemlerin anlaşılmasında kritik bir araç işlevi görür. Yapısal analiz, görünür olanın altındaki sistemi açığa çıkarmayı amaçlayarak, disiplinlerin sınırlarını aşan evrensel bir sorgulama biçimi sunar.

1.1.1. Mimarlıkta Yapı Anlayışının Dönüşümü ve Yapıbozum Yaklaşımı

Postmodern düşüncenin mimarlık alanındaki etkileri, modern mimarının tek merkezli, rasyonel ve bütünlükçü estetik anlayışına yöneltilen eleştirilerle birlikte belirginleşmiştir. Modern mimarlık uzun süre işlevsellik, sadelik ve geometrik saflık ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiş; mimari yapının dengeli, düzenli ve uyumlu bir bütün oluşturması temel tasarım hedeflerinden biri olarak kabul edilmiştir. Buna karşılık postmodern mimarlık, tarihsel göndermeleri, çoğul anlam katmanlarını ve eklettik biçimsel ilişkileri yeniden gündeme getirerek mimari yapının yalnızca işlevsel bir nesne değil, aynı zamanda kültürel ve simgesel anlamların üretildiği bir alan olduğunu vurgulamıştır (Venturi, 2005, s. 22).

Bu kuramsal dönüşüm, mimarlıkta yapının yalnızca fiziksel bir düzenleme değil, aynı zamanda anlamın üretildiği düşünsel bir yapı olarak yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Jacques Derrida'nın Batı düşüncesinde yerleşik olan ikili karşıtıklara ve mevcudiyet merkezli anlam anlayışına yönelttiği eleştiri, anlamın sabit ve kapanmış bir yapı olmaktan çok, sürekli ertelenen ve yeniden kurulan bir süreç olarak düşünülmesine imkân vermiştir. Bu bağlamda yapıbozum, herhangi bir yapıyı dışarıdan parçalamaktan çok, onun içinde zaten var olan gerilimleri, bastırılmış karşıtıkları ve içsel çelişkileri görünür kılan eleştirel bir okuma biçimi olarak öne çıkmaktadır (Derrida, 2010, s. 50-53). Bu düşünsel yaklaşım, özellikle 1980'li yıllardan itibaren mimarlık kuramı ve pratiği üzerinde de etkili olmuş ve yapıbozum kavramı mimari biçim ve mekân kurgularının yeniden düşünülmesine zemin hazırlamıştır.

Mimarlık alanında bu dūşünsel dōnūşümün en görünür uğraklarından biri, 1988 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen "Deconstructivist Architecture" sergisidir. Philip Johnson ve Mark Wigley tarafından kūratorlūğū yapılan bu sergide, mimarlığın tarihsel olarak ilişkilendirildiğī düzen, uyum, denge ve yapısal bütünlük kavramları yeniden sorgulanmıştır. Kūratorler, mimarlığın uzun süre geometrik saflık ve biçimsel istikrar üzerinden tanımlandığın; küp, küre, silindir ve piramit gibi temel geometrik formların uyumlu birlikteliğinin mimari kompozisyonun ideal modeli olarak görüldüğünü belirtmektedirler (1988, s. 10-11).

Dekonstrüktivist mimarlık, yerleşik düzen anlayışını bozarak mimari formun kendi iç gerilimlerini ve çelişkilerini görünür hâle getirmeyi amaçlar. Bu yaklaşım, yapıyı dışarıdan parçalanmış bir nesne olarak ele almak yerine, mimari formun içinde bastırılmış olan düzensizlik, kayma, çarpılma ve çatışma potansiyellerini açığa çıkarır. Başka bir ifadeyle, burada söz konusu olan şey yıkım ya da dağılma estetiğī üretmek değildir; aksine formun kendi iç mantığın sarsan ve mimari nesnenin kararlı görünümünü içeriden bozan bir tasarım tavrıdır. Bu bağlamda dekonstrüktivist yaklaşım, mimari formun sabit ve bütüncül yapısını sorgulayan bir düşünme ve üretim biçimi olarak değerlendirilmektedir (Johnson & Wigley, 1988, s. 11-12). Bu biçimsel gerilim ve parçalanma stratejilerini somut biçimde ortaya koyan örneklerden biri, Frank Gehry'nin Santa Monica'daki kendi evidi (bkz. Görsel 1,2).

Bu yaklaşım doğrultusunda mimari yapı artık yalnızca düzenin ve istikrarın temsili değildir. Aksine, mimari formun kendi içinde barındırdığī gerilimlerin, çelişkilerin ve çok katmanlı ilişkilerin görünür kılındığī eleştirel bir anlam alanına dönüşmektedir. İç ve dış, bütün ve parça, kabuk ve strüktür arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle birlikte mimarlık, kapalı ve tutarlı bir bütün üretmekten çok, farklı öğeler arasındaki gerilimleri ve çelişkileri ortaya çıkaran bir tasarım pratiğī olarak yeniden düşünölmektedir. Bu bağlamda mimari form, düzen ve saflık ideallerine dayalı tekil bir yapı olarak değil, karmaşıklık ve çelişki barındıran çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Venturi, 2005, s. 22-24)



Görse1 1: Frank Gehry, Gehry House, Santa Monica, California, 1978. Erişim: 11.07.2025.
<https://archeyes.com/frank-gehry-house-santa-monica/>



Görse1 2: Frank Gehry, Gehry Residence Modeli, Ölçüler 41 x 183 x 122,1 cm, MAK - Avusturya Uygulamalı Sanatlar / Çağdaş Sanat Müzesi, Viyana. Erişim: 11.07.2025.
<https://www.artsy.net/artwork/frank-gehry-gehry-residence-model-santa-monica-california>

Mimarlıkta ortaya çıkan içeriden bozma, gerilim üretme ve formu yeniden kurma stratejileri plastik sanatlarda da özellikle beden temsili üzerinden karşılık bulmaktadır. Yapının sabit ve bütünlüklü bir yapı olarak ele alınmasına karşı geliştirilen bu yaklaşım, seramikte beden formunun parçalanması, eksiltilmesi ve yeniden kurgulanmasıyla benzer bir eleştirel zeminde buluşmaktadır. Bu bağlamda seramik, yalnızca maddesel bir üretim alanı değil; idealize edilmiş biçimlerin sorgulandığı, normatif temsillerin çözümlenerek yeniden yorumlandığı bir ifade alanı olarak öne çıkmaktadır. Böylece yapıbozumcu düşünce, mimarlıkta yapının içsel gerilimlerini görünür kılan yaklaşımıyla, seramikte bedenin kırılğan ve parçalı temsilleri üzerinden yeni kavramsal okuma olanakları sunmaktadır.

2. BÖLÜM: POSTMODERNİZM

2.1. Postmodern Düşünce ve Sanat Kuramları

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısında, öncelikle sanat ve mimarlık alanında kendini gösteren ve zamanla felsefe, sosyoloji ve kültür çalışmalarını da kapsayan entelektüel bir hareket ve kapsamlı bir eleştirel söylemler bütünü olarak ortaya çıkmıştır. Temelde, Aydınlanma ile şekillenen ve modernizmle zirve yapan evrenselcilik, rasyonalizm, ilerleme inancı ve nesnel hakikat arayışı gibi temel varsayımlara yöneltilmiş köklü bir sorgulama ve reddiyedir. Bu hareket, modernizmin katı formlarını ve totaliter eğilimlerini reddederken, çoğulculuğu, parçalılığı, kuşkuyu ve bağlamsallığı merkeze alan yeni bir düşünme ve ifade biçimi önermiştir.

Bu düşünce hareketinin filizlenmesinde, 20. yüzyıl Avrupa'sının trajik siyasi tarihinin belirleyici bir payı bulunmaktadır. İki dünya savaşının yarattığı kitlesel yıkım, faşizmin yükselişi, soykırım ve totaliter rejimlerin varlığı, modern Batı'nın "uygarlaştırma" iddiasıyla diğer toplumlar üzerinde kurduğu sömürgeci baskı, bu dönemin karakterini oluşturmuştur. Tüm bu yaşananlar, Batı'nın ilerleme, hümanizm ve rasyonalizm gibi moderniteye içkin iyimser inançlarını derinden sarsmış; barbarlığın sona ereceği yönündeki modern vizyonu geçersiz kılarak, modernite projesinin kendisinin radikal bir şekilde yeniden sorgulanmasının zeminini hazırlamıştır (Cevizci, Felsefe Tarihi, 2012, s. 50). Bu topyekûn kriz hali, sanat ve düşüncede yeni arayışları zorunlu kılmış, evrensel olanı değil, yereli ve öznel olanı öne çıkaran bir paradigmayı beraberinde getirmiştir.

Postmodern söylemin şekillenmesinde, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin kapitalizm ve modernite eleştirileri kritik bir rol oynamıştır. Okulun düşünürleri, kapitalizmin artık salt bir ekonomik model olmaktan çıkarak, geç kapitalizmle birlikte kültür, sanat ve gündelik yaşam dahil olmak üzere varoluşun tüm alanlarına nüfuz eden baskıcı bir sistem haline dönüştüğünü savunmuşlardır. Onlara göre, bu sistem bireyleri sömürmenin ve baskılamanın yanı sıra, kültür endüstrisi aracılığıyla standartlaştırılmış, tek tip ve itaatkâr bir toplum yapısı inşa etmektedir. Frankfurt Okulu'nun, modernitenin bu totaliter ve yabancılaştırıcı eğilimlerini teşhir eden eleştirel yaklaşımı, postmodernizmin temel argümanlarının oluşumuna kaynaklık

eden en önemli teorik temellerden biri olmuştur (Kızılcelik, 2008, s. 451). Bu eleştiri, sanatın da bu sistemin dışında tarafsız bir alan olmadığını, iktidar ve ideoloji ile iç içe geçtiğini göstermiştir.

Postmodernizmin kuramsal çerçevesini tanımlayan en önemli kavramlardan biri, Jean-François Lyotard tarafından öne sürülen “büyük anlatıların (grand narratives) meşruiyetini yitirmesi”dir. Lyotard'a göre postmodern durum, insanlığın özgürleşmesi, mutlak gerçeğe ulaşma veya tarihin anlamı gibi evrensel ve kapsayıcı iddialar taşıyan tüm meta-anlatıların inandırıcılığını yitirdiği bir çağı işaret eder. Bu çöküş, merkezi ve tekil bir hakikat anlayışı yerine, yerel, bağlamsal, çoğul ve hatta birbiriyle çelişen “küçük anlatıların” (petits récits) geçerlilik kazanmasına yol açmıştır (Lyotard, 1994, s. 34). Sanat da bu bağlamda, artık tek ve mutlak bir anlam iletmek yerine, bu çoğulcu ve parçalı gerçekliklerin bir ifade aracına dönüşmüş; sanatçı, bir hakikat aktarıcısı olmaktan çıkıp, anlamın çok katmanlılığını araştıran bir araştırmacı konumuna gelmiştir.

Jacques Derrida'nın yapıbozum kuramı ise, bu sorgulamanın dilsel ve felsefi temelini sağlamıştır. Derrida (2001, s. 91), metinlerin (ki bu sanat eserlerini de kapsar) sabit ve nihai bir anlamı olmadığını, anlamın sürekli ertelendiğini (différance) ve bağlamsal olarak yeniden inşa edildiğini savunur. Bu “merkezsizleşmiş” anlayış, sanat eserini kapalı ve otoriter bir yapı olmaktan çıkarıp, izleyicinin aktif katılımıyla sürekli yeniden yazılan, çok katmanlı ve çoğul okumalara açık bir metin olarak konumlandırır. Böylece anlam, sanatçının niyetine hapsolmuş bir mesaj değil, eser (veya metin) ile izleyici/okuyucu arasında gerçekleşen diyalektik bir sürecin ürünü haline gelir.

Postmodern düşünce ve sanat kuramları, modernizmin totalleştirici, evrenselci ve hiyerarşik yapılarına karşı, parçalılığı, çoğulculuğu, bağlamsallığı ve kuşkuculuğu merkeze alan bir eleştirel pratik sunar. Tarihsel travmalardan beslenen bu kuram, dilin, temsilin ve iktidarın doğasını sorgulayarak, sanatın ne olduğu, nasıl üretildiği ve nasıl yorumlanması gerektiğine dair ezber bozan bir dizi soru ortaya atar. Bu radikal teorik zemin, çağdaş sanat pratiğinin ve eleştirisinin günümüzdeki halini almasında belirleyici olmuş ve sanatı, toplumsal karmaşık dokusunu anlamak için vazgeçilmez bir sorgulama alanına dönüştürmüştür.

2.2. Postmodern Sanatta Anlamın Parçalanışı

Postmodern sanatın en temel ve dönüştürücü özelliklerinden biri, anlamın tek ve mutlak bir merkezden uzaklaşarak çoğul, görece ve değişken bir yapıya bürünmesidir. Bu durum, modernizmin evrensel ve nesnel hakikat arayışına karşılık, postmodern düşüncenin dilsel ve epistemolojik temellerindeki bir krizin doğal bir sonucu ve görsel bir tezahürüdür. Anlam artık sanat eserinin içinde sabitlenmiş bir öz olarak değil, izleyici, bağlam, kültür ve tarih arasındaki dinamik etkileşimden sürekli olarak yeniden üretilen, istikrarsız ve akışkan bir süreç olarak kavramsallaştırılır. Bu bölüm, anlamın bu şekilde parçalanışının ardındaki temel teorik mekanizmaları incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu parçalanışın teorik zemini, Jacques Derrida'nın yapıbozum kuramı ile derinlemesine şekillenmiştir. Derrida'ya (2001, s. 91) göre anlam, sabit bir gösterilenler sistemine dayanmaz; aksine, bir "gösterenler oyunu" içinde sürekli ertelenir (différance) ve iletildiği bağlama göre sonsuz bir şekilde yeniden yazılır. Bu "merkezsizleşmiş gösterenler evreni" (Derrida, 2001, s. 78), sanat yapıtını tek ve kapalı bir okumaya izin vermeyen, çok katmanlı ve çoğulcu yorumsal olasılıklara açık bir metin haline getirir. Böylece sanat eseri, izleyicinin aktif katılımıyla tamamlanan ve her temasında yeniden inşa edilen bir anlam üretim alanına dönüşür. Bu süreçte izleyici, edilgen bir alımlayıcı olmaktan çıkarak, anlamın ortak-yapımcısı konumuna yükselir. Sanatçının niyeti mutlak belirleyici olmaktan çıkar ve eser, kendi metinlerarası ve bağlamsal serüvenine bırakılır.

Anlamın parçalanışını besleyen bir diğer kritik eksen, Michel Foucault'nun (1992, s. 27) iktidar ve bilgi ilişkisine dair analizleridir. Foucault, hakikatin nesnel bir veri olmadığını, belirli tarihsel dönemlerde geçerli olan "söylemler" ve "iktidar rejimleri" tarafından üretilen, kontrol edilen ve dolaşıma sokulan bir yapı olduğunu ileri sürer. Postmodern sanat, bu perspektifle, temsilin masum ve tarafsız bir eylem olmadığını, aksine iktidarın görünür kılma, sınıflandırma, dışlama ve gizleme mekanizmalarını barındırdığını ortaya koyar. Sanat, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, kimlik ve ideoloji gibi kavramların nasıl belirli temsil biçimleri aracılığıyla meşrulaştırıldığını, doğallaştırıldığını veya marjinalleştirildiğini sorgulayarak, bu "hakikat rejimlerinin" altını oyar. Bu bağlamda postmodern sanat, bir temsil politikasıdır; neyi nasıl temsil ettiğinin ve hangi seslerin duyulmadan bırakıldığının sürekli bir özeleştirisini yapar.

Jean Baudrillard'ın (2016, s. 45) “simülakr” ve “hipergerçeklik” kavramsallaştırmaları ise postmodern sanatta gerçeklik algısının nasıl kökten dönüştüğünü açıklar. Baudrillard'a göre postmodern çağda, orijinal bir gerçeklikten kopmuş, kendi kendine referans veren imgeler ve temsillerden (simülakrlar) oluşan bir simülasyon dünyasında yaşamaktayız. Gerçeklik, yerini onun yerine geçen temsillere bırakmıştır (hipergerçeklik). Bu durumda sanat, gerçeğin bir yansıması olma iddiasını tamamen kaybeder ve bunun yerine, imgelerin hakikatle olan bağını kesen, onların yapaylığını, yüzeyselliğini ve ideolojik işlevlerini açığa çıkaran bir strateji benimser. Sanat yapıtı, gerçekliğin yerini alan temsillerin kendi içindeki çelişkileri, boşlukları ve anlam kaymalarını göstererek, anlamın istikrarsız ve kurgusal doğasını vurgular. Bu, bir temsilsizlik değil, temsilin krizinin kendisinin temsidir.

Bu teorik çerçeveler, postmodern sanat pratiğini bir “anlamın arkeolojisi”ne dönüştürür. Eserler, tek bir mesaj iletmekten ziyade, katman katman örtülmüş anlamları, bastırılmış tarihleri ve çatışan söylemleri ortaya çıkarmaya yönelik birer araştırma sahası işlevi görür. Bu süreç, izleyiciyi rahatsız edebilir, onu belirsizlikle yüzleşmeye zorlayabilir. Ancak tam da bu noktada, postmodern sanat eleştirel gücünü gösterir: Verili olanı, doğal kabul edileni ve sorgulanmamış olanı problematik hale getirir.

Postmodern sanatta anlamın parçalanışı, tekilliğe, mutlaklığa ve merkezileşmeye dayalı tüm modernist anlayışların reddine dayanır. Anlam; sabitlenemez, ertelenmiş, bağlama bağlı, iktidar ilişkileriyle iç içe geçmiş ve temsil kriziyle ilişkili bir olgu olarak ele alınır. Bu radikal kuramsal çerçeve, sanatı kapalı ve otoriter bir nesne olmaktan çıkararak sürekli bir sorgulama, yorumlama ve müzakere alanına dönüştürür. Böylece parçalı ve çoğulcu estetik anlayış, sanatı hayatın karmaşıklığını yansıtmak için daha esnek ve çok katmanlı bir ifade alanı haline getirir.

Anlamın parçalanması, temsilin istikrarsızlaşması ve izleyicinin yorum sürecine aktif olarak dahil olması gibi yaklaşımlar, çağdaş sanat pratiklerinde deformasyon, fragmantasyon, eksiltme ve yeniden kurma stratejileriyle görünür hale gelmektedir. Bu bağlamda yapıbozum düşüncesi, sanat eserini sabit ve kapalı bir nesne olarak ele almak yerine anlamın sürekli yeniden üretildiği açık bir yorum alanı olarak değerlendirmeye imkân tanır.

Bu yaklaşım doğrultusunda izleyen bölümde, araştırma kapsamında gerçekleştirilen kişisel sanatsal üretimlerin söz konusu kuramsal perspektiflerle nasıl ilişkilendiği ve yapıbozum düşüncesinin seramikte beden formunun parçalanması üzerinden nasıl somutlaştığı ele alınacaktır. Böylece kuramsal tartışma alanı ile sanatsal üretim pratiği arasında kurulan ilişki, yapıbozum düşüncesinin çağdaş seramik üretiminde nasıl işlevsel bir kavramsal araç haline geldiğini ortaya koyacaktır.

3. BÖLÜM: YAPIBOZUM (DEKONSTRÜKSİYON)

3.1. Yapıbozumun Tanımı ve Felsefi Temelleri

Jacques Derrida'nın geliştirdiği “yapıbozum” (dekonstrüksiyon / yapısöküm) yaklaşımı, Batı felsefesinin Platon'dan beri süregelen ve “logomerkezcilik” (logocentrism) olarak adlandırılan temel kabullerini kökten sorgulayan radikal bir eleştiri ve okuma yöntemidir. Jacques Derrida, yapıbozumunu “yapısalcılık” (structuralism) sonrası döneme özgü, onunla hem hesaplaşan hem de onu aşan yaratıcı bir felsefi strateji olarak konumlandırır. Onun bakış açısına göre, yapıbozum basitçe yapısalcılığı reddeden bir karşı çıkış değil, aksine onun içinden doğan ve onun sınırlılıklarını dönüştüren çift yönlü bir tavidir. Bu nedenle hem yapısalcı mirası bir anlamda sürdürür hem de onun ötesine geçerek karşı-yapısalcı bir nitelik kazanır. Derrida, bu kavramın taşıdığı söz konusu ikircikli ve stratejik yapının onun değerini ve gücünü oluşturduğunu vurgular (1999, s. 185-188). Felsefi metinlerin görünürdeki istikrarlı yapılarını, ikiliklerini ve örtük varsayımlarını ortaya çıkarmak, analiz etmek ve bu yapıları kendi içlerinde çözümlenmek yapıbozumcu yaklaşımla mümkün olur.

Yapıbozum kavramını oluşturan “bozmak” ve “yıkma” gibi fiiller, kavramın yanlış bir şekilde salt negatif ve yıkıcı bir faaliyet olarak algılanmasına yol açabilmektedir. Oysaki Derrida'nın bu kavramla işaret ettiği asıl kaynak, Martin Heidegger'in “Destruktion” (yıkım/söküm) düşüncesidir. Heidegger için bu kavram, felsefe geleneğinin metafizik açıklamalarını tahrip etmek veya tamamen reddetmek değil, aksine onları katman katman sökerek eleştirel bir şekilde askıya almak ve böylece “varlık” sorusunun özünü yeniden duyulur kılmak anlamını taşımaktadır (Heidegger, 1995, s. 45). Derrida da benzer bir strateji izler; amacı yıkmak değil, yapıyı anlamak için onu sökerek yeniden düşünmeye alan açmaktır.

Bu yöntem, yalnızca felsefi metinler için değil, sanat, hukuk, siyaset ve edebiyat dahil olmak üzere anlam üretilen her alan için geçerli bir analiz stratejisi sunar. Derrida'ya (2001, s. 50-53) göre bu yöntem/yapıbozum, “yalnızca bir yıkım ya da ortadan kaldırma süreci değil, aynı zamanda yeni anlamların ve düzenlerin kurulmasına olanak tanıyan üretken bir süreçtir.” Bu tanım, yöntemin yıkıcı değil,

yapıcı ve üretken doğasına işaret eder ve sanat teorisindeki yansımalarını anlamak açısından kritik öneme sahiptir.

Yapıbozumun işleyiş mantığı, dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün geliştirdiği yapısal dil kuramıyla doğrudan bir diyalog içerisindedir. Saussure'e göre dil, göstergelerin tek başına taşıdığı anlamlardan değil, göstergeler arasındaki farklılık ilişkilerinden oluşan bir sistem içinde anlam kazanır. Bu nedenle dilsel anlam, sabit bir özden değil, göstergeler arasındaki karşıtlık ve farklılık ilişkilerinden doğan yapısal bir düzenden meydana gelir (1998, s. 166-170). Derrida, Saussure'ün dilin ilişki bir sistem olduğu yönündeki bu yaklaşımını kabul etmekle birlikte, yapısalcılığın bu sistemi istikrarlı ve kapalı bir yapı olarak ele almasına karşı çıkar. Derrida'ya göre anlam hiçbir zaman nihai biçimde sabitlenmez; her gösterilen aynı zamanda yeni bir gösterene dönüşerek anlamın sürekli ertelenmesine neden olur. Bu nedenle anlam, Derrida'nın "différance" kavramıyla ifade ettiği üzere, sürekli ertelenen ve farklılaşma süreçleri içinde yeniden kurulan dinamik bir yapı olarak ortaya çıkar (Derrida, 2010, s. 50-53).

Yapıbozumun merkezinde, Batı düşüncesini yapılandırdığı iddia edilen ikili karşıtlıklar (akıl/duygu, erkek/kadın, doğa/kültür, konuşma/yazı vb.) bulunur. Derrida, bu hiyerarşik karşıtlıklarda, bir terimin (akıl, erkek) diğerinin (duygu, kadın) üzerinde tahakküm kurduğunu öne sürer. Sarup'un (2017, s. 59) altını çizdiği gibi, yapıbozumun temel amacı "metinlerdeki ikili karşıtlıkları, kavramsal tutarsızlıkları ve örtük çelişkileri açığa çıkarmak" ve bu şekilde baskıcı hiyerarşiyi altüst etmektir. Bu, olumsuz bir tavır değil, Richards'ın (2020, s. 18) aktardığı üzere, "yapıyı bozmak yeni bir şeyi anlamaya ya da kurmaya doğru ilk adım" olarak görülür. Türkçe literatürde bu kavram, Akay ve Zeytinoğlu'nun (2013, s. 20) vurguladığı üzere, "Batı'nın sözmerkezcilik eğilimlerine karşı çıkararak, yapının kendi içindeki dönüşümlere odaklanır." Bu perspektif, Ramond'un (2011, s. 58-61) da işaret ettiği gibi, sanat yapıtlarının hem biçimsel hem de kavramsal dönüşümüne olanak tanır.

Derrida (2001, s. 73-76), plastik sanatlardaki yapıbozum etkisini, "biçimsel parçalanmalar, yapının içindeki çelişkilerin görünür kılınması ve geleneksel malzeme kullanımının sınırlarının zorlanması" olarak açıklar. Bu, geleneksel form, bütünlük ve ustalık ideallerinin kasıtlı olarak askıya alınmasıdır. Yapıbozumcu düşüncenin sanatsal üretime etkisi, özellikle mimarlık, seramik gibi köklü gelenekleri

ve malzeme sabitleri olan disiplinlerde belirgindir. Richards'ın (2020, s. 18) aktardığı gibi, “Heidegger'den Derrida'ya uzanan bu yaklaşım, geleneksel formların parçalanarak yeniden yorumlanmasını teşvik eder.” Bu bağlamda Derrida (2001, s. 50), yapıbozumun “estetik deneyimi sabit anlamlardan kurtararak çok katmanlı yapıların ortaya çıkmasına olanak verdiğini” öne sürer. Karkın'a (2009, s. 48-49) göre ise bu durum, sanatçılar arasında “sanatın geleneksel yapısının bozulması” olarak görülmüş ve bir problem olarak algılanmıştır. Ancak bu problem, geleneğin yıkılması kaygısından ziyade, yeni bir yaratım sürecinin ve geleneğin başlangıcının habercisidir.

Sonuç olarak, yapıbozum, bir anlam ve otorite eleştirisi olarak, sanatta “mutlak doğru” anlayışından vazgeçmeyi ve önyargılardan kurtulmayı savunur. Lucy'nin (2012, s. 12) belirttiği gibi, “bir şeyin olağan hale gelerek doğru kabul edilmesini” reddeder. Derrida'nın perspektifinden bakıldığında, bir metinden ya da sanat çalışmasından ne anlam çıkarılacağı, onu yorumlayan bireyin birikimine, özniteliklerine ve yaratıcı yaklaşımına bağlı olarak şekillenir. Bu durum, anlamın sabit ve tek olmadığını, aksine yorumcunun aktif katılımıyla sürekli olarak yeniden inşa edilen dinamik bir olgu olduğunu gösterir (Güner, 2013, s. 69-80). Bu süreç, yaratıcılıkla derin bir bağ içindedir; zira Guilford'un (1950, s. 444-454) vurguladığı üzere, yaratıcılığın özü “yerleşik konvansiyonları ve prosedürleri bir kenara bırakma yeteneği” gerektirir. Bu nedenle yapıbozum, sadece bir felsefi yöntem değil, aynı zamanda disiplinlerarası ve yaratıcı bir düşünme pratiği olarak, sanatın hem üretim hem de alımlama süreçlerine dair ufuk açıcı bir perspektif sunar.

3.2. Yapıbozum Bağlamında Gösteren ve Gösterilen İlişkisinin Çözülmesi

Postmodernitenin merkezindeki parçalanma olgusu, anlamın yapıtaşları olarak görülen dil ve göstergeler sistemine yönelik köklü bir sorgulamayı beraberinde getirmiştir. Bu sorgulamanın teorik zeminini, Jacques Derrida'nın yapıbozum stratejisi oluşturur. Bu kavram, modern Batı düşüncesinin ikili karşıtımlarla (özne-nesne, doğa-kültür, konuşma-yazı, gösteren-gösterilen gibi) temellendiğini ve bu karşıtımlardan birinin daima diğerine üstün kılındığını tespit eder (Şahiner, 2014, s. 61). Derrida'nın hedefinde, bu hiyerarşik yapıyı askıya alarak, anlamın sabit ve kesin bir kaynağa (aşkın bir gösterilene) indirgenemeyeceğini, aksine sürekli ertelenen ve

oyunayan bir ilişkiler ağına bağlı olduğunu göstermek vardır. Bu durum, geleneksel gösteren-gösterilen ilişkisinin radikal bir şekilde çözülmesi anlamına gelir.

Geleneksel dilbilim anlayışı, Ferdinand de Saussure'ün modelinde olduğu gibi, göstergeyi bir gösteren (ses imgesi / harf) ve bir gösterilenden (kavram) oluşan sabit bir birlik olarak kabul eder. Bu modelde, bir gösterenin anlamı, onun diğer göstergelerden farkıyla (örneğin, “köpek”in “kedi” olmamasıyla) belirlenir. Ancak Derrida, bu modelin temelindeki sorunu ortaya koyar: Bir gösterenin anlamını belirleyen şey, bir gösterilen değil, başka bir gösterendir. Richards'ın aktardığı örnekte olduğu gibi, bilinmeyen bir kelimenin anlamını öğrenmek için sözlüğe bakıldığında, o kelimenin tanımını yapan daha fazla gösterenle (kelimeyle) karşılaşılır. Bu, sonsuz bir gösterenler döngüsüdür; anlam bir gösterilende sabitlenemez, sürekli olarak bir gösterenden diğerine ertelenir (Richards, 2020, s. 20).

Derrida, bu “ertelenmişlik” ve “farklılık” durumunu ifade etmek için *différance* kavramını ortaya atar. Fransızca “farklılık” (*différence*) ve “ertelemek” (*différer*) anlamlarına gelen bu iki kelimeyi, yazılışta küçük ama anlamda büyük bir değişiklik (différence yerine *différance*) birleştirir. *Différance*, anlamın hem mekânsal olarak diğer göstergelerden farklılık yoluyla hem de zamansal olarak sürekli ertelenme yoluyla oluştuğunu imler. Derrida'ya göre, “her gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle ilişki içerisindedir. Bu nedenle, bir gösterenin anlam üretmesi diğer gösteren sayesinde tamamlanamaz çünkü diğer gösterenin anlamı da bir diğer gösterenle ilişki içerisindedir” Buradaki kritik sonuç, “aşkın gösterilen”in —Orta Çağ'daki Tanrı, Marksizm'deki madde ve Hegelci düşüncedeki idea gibi anlamın nihai ve sabit kaynağı olduğu varsayılan kavramların— bir illüzyon olduğudur (Yanık, 2016, s. 91-98). Derrida, “her gösterilenin aynı zamanda bir gösteren olduğunu” ileri sürer (Yanık, 2016, s. 156).

Postmodern sanat pratikleri, gösteren-gösterilen ilişkisindeki bu kopukluğu ve anlamın istikrarsızlığını hem bir konu hem de bir yöntem olarak benimsemiştir. Sanatçılar, Derrida'nın metinler üzerinde uyguladığı yapıbozumu, görsel dil üzerinde uygulayarak geleneksel sanat anlayışlarını (özgünlük, yaratıcılık, temsil, güzellik) parçalamışlardır.

Jasper Johns'un Yanlış Başlangıçlar (False Start, 1959) adlı eseri, bu çözülmeyi doğrudan görselleştirir. Tuval üzerine boyadığı fırça darbelerinin yanına, o rengin ismini yazarak (örneğin, mavi bir lekenin yanına "kırmızı" yazmak) gösteren (renk ismi) ile gösterilen (renk tonunun kendisi) arasındaki keyfi ve geleneksel bağı bozar. İzleyici, gördüğü renkle okuduğu kelime arasında kalır; algı ve dil birbiriyle çatışır. Şahiner'in (2014, s. 61-62) de belirttiği gibi, Johns bu eseriyle "yalnızca göstergeleri göstermekle kalmadığını, aynı zamanda bir sanat yapıtındaki yapıbozumcu stratejileri görünür kılan kanıtlar sunduğunu" ortaya koyar.

Joseph Kosuth ise dilin kendisini malzeme olarak kullanır. Bir ve Beş Saat (1965) adlı çalışmasında, fiziksel bir nesne (duvar saati), onun bir fotoğrafı ve saat sözcüğünün sözlük tanımını yan yana getirir. Bu üçlü düzenleme, bir nesnenin temsil edilebileceği farklı gösteren sistemlerini (nesne, imgeler, dil) sorgular. Hangisi saatin "gerçek" temsilidir? Nesnenin kendisi mi, fotoğrafı mı, yoksa onu tanımlayan dilsel kavram mı? Kosuth, anlamın bu farklı sistemler arasında nasıl oluştuğunu ve hiçbirinin nihai bir gönderene işaret etmediğini gösterir. Akay'ın ifadesiyle, Kosuth "kelimeleri parçalayarak, çelişkilerini ortaya koymaktadır" ve bu, aslında "bir inşa etmedir" (1999, s. 163). Yapıbozum, yalnızca yıkım değil, aynı zamanda yeni anlam ilişkileri kurma, inşa etme sürecidir.

Sherrie Levine'in "temellük" (appropriation) çalışmaları (Görsel: 3) ise, gösterenin özgün bir kaynaktan (gösterilenden) bağımsızlaşmasının bir diğer radikal örneğidir. Levine, modernist ustaların (Walker Evans, Van Gogh vb.) ünlü fotoğraf ve resimlerini olduğu gibi kopyalar. Bu eylem, modernizmin kutsadığı "özgünlük", "yaratıcı deha" ve "eserin biricikliği" gibi kavramları yapıbozuma uğratar. Foster'ın da işaret ettiği gibi, bu strateji "resimsel biricikliği sorgulamaktadır." Levine'in kopyaları, orijinal eserin bir göstereni haline gelir, ancak bu gösteren artık orijinal bir gösterilene (sanatçının yaratıcı niyetine) değil, başka bir gösterenler sistemine (sanat tarihi, erkek egemen yaratım miti, ticari değer) işaret eder. Gösteren, kendi göndereninden kopmuş, serbestçe dolaşıma girmiştir (Sarup, 2017, s. 172).



Görsel 3: Sherrie Levine, Fountain (Duchamp'dan sonra), 1991. Erişim: 19.11.2025.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Sherrie_Levine#Sanat_Eserleri

Marcel Duchamp, “Çeşme” (Fountain) adlı eserine “R. Mutt” takma adını atfederek, sanatçının geleneksel olarak atfedilen yaratıcı otoritesini ve özerkliğini sorgulayan bir strateji izlemiştir (Çulha, 2014, s. 130). Sherrie Levine ise, aynı eseri “Fountain” başlığıyla yeniden üreterek, bu eleştirel hamleyi daha da ileri taşımıştır. Levine’in bu yapıtı, bir sanat yapıtının özgünlüğünü ve tek bir yaratıcıya aidiyet fikrini temelden sarsarak, onun yerine anlamın çoğul ve öznelarası bir şekilde inşa edildiği düşüncesini vurgulamaktadır.

Duchamp, hazır-yapım (readymade) nesnelere aracılığıyla, sanatın yerleşik biçimlerini ve izleyici beklentilerini radikal bir şekilde yok saymış; estetik kaygılar ve teknik beceriden ziyade kavramsal içeriği ön plana çıkarmıştır. Levine ise, bu

kavramsal mirası benimseyerek, yapıbozumcu bir sanat pratiği geliştirmiştir. Onun yeniden üretim stratejisi, bir sanat eserinin özgün bir kopya olarak tüketilip tükenmeyeceğini sorgularken, aynı zamanda onun sonsuz anlam katmanlarına ve yorumsal olasılıklara nasıl açılabilceğini araştırır. Bu pratik, modernizmin kutsadığı “biriciklik” ve “özgünlük” kavramlarını istikrarsızlaştırarak, sanatı okuma ve anlamlandırma biçimlerimizi çeşitlendirmeyi hedefler (Antmen, 2016, s. 125).

Postmodern sanattaki parçalanma, yalnızca biçimsel bir fragmentasyon değil, anlamın ve temsilin temelindeki yapıların sorgulanmasıdır. Derrida'nın yapıbozum kuramı, gösteren ile gösterilen arasındaki geleneksel, sabit ve hiyerarşik bağın bir yanılısama olduğunu ortaya koyarak bu sorgulamaya teorik bir zemin sağlamıştır. Johns, Kosuth, Levine gibi sanatçılar da bu kuramsal çerçeveyi görsel pratiğe dökerek, anlamın nasıl sürekli ertelendiğini, gösterenlerin nasıl özgün gönderenlerinden bağımsızlaştığını ve sanat yapıtının nasıl sabit bir hakikat yerine, çok katmanlı ve istikrarsız bir anlamlar ağı olarak işlediğini göstermişlerdir. Bu radikal müdahale, sanatı yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkararak, dil, anlam ve iktidar ilişkileri üzerine süregiden bir sorgulama alanına dönüştürmüştür.

4. BÖLÜM: DİSİPLİNLERARASI SANATTA YAPIBOZUM VE ANLAMIN DÖNÜŞÜMÜ

Modernizmde merkezi bir konum işgal eden sanatçı ve eser odaklı anlayış, postmodern dönemde köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün en belirgin sonucu, anlamın üretiminden çok alımlama sürecine kayması ve nihai anlamlandırma yetkisinin aktif bir şekilde izleyiciye/okuyucuya devredilmesidir. Postmodern sanat, tek ve mutlak bir anlamı dayatmak yerine, çok katmanlı ve kişiye özgü yorumlara açık bir yapı sunar. Sanatçı ve yapıt durum gereği arka plana çekilirken, izleyici ön plana çıkarılmıştır. Bu gelişme, sanatta anlamın belirleyicisinin bireysel algılar olduğunu öne süren yapıbozumcu yaklaşımları güçlendirmektedir (Alp, 2013, s. 56).

Yapıbozum, kesinlik iddiasındaki tüm bilgi anlayışlarına karşı kökten bir eleştirel duruşu temsil eder ve bu yönüyle Lyotard'ın "gerçekçiliğin kurmacaları" olarak tanımladığı düşünce yapısıyla örtüşür. Bu perspektiften bakıldığında sanat, aynı "dünyanın bir parçası" ve de "dünyadan bir parça" olarak değerlendirilir (O'sullivan, 2001, s. 25). Yapıbozumcu yaklaşım, bir temsil bunalımı yaşayan sanat pratiğinden mutlak bir anlam çıkarılamayacağını öne sürer ve baskın söylemlerin dışında kalan, metne içkin alternatif anlam katmanlarını görünür kılmayı amaçlar. O'Sullivan, özellikle sanal ortamda eserle izleyici/yaratıcı arasındaki duysal ve fiziksel mesafenin kaçınılmazlığına dikkat çekerek, bu durumun sanat yapıtının anlamını dönüştürdüğünü belirtir. Alain Badiou'nun fikirlerinden hareketle, sanat çalışmasının artık bir etkileşim ve eylem alanına dönüştüğünü savunur ve bu nedenle onu anlamlandırmada geleneksel yapısalıcı okuma biçimlerinin yetersiz kaldığını ileri sürer (2001, s. 26).

Yapıt ile izleyici arasındaki ilişkiyi yapıbozumcu bir bakışla ele almak, eseri, "seyirci ya da katılımcının onu yeniden harekete geçireceği bir duyumsama yığını" olarak kavramayı zorunlu kılar. Bu bakış açısı, meselenin özüne, yani anlamın ancak deneyimleme, bizzat yaşantılama ve duyumsama yoluyla üretilebileceği gerçeğine işaret eder. Salt akılsal bir kavrayışla anlamlandırılacak nesnelere sanat eserine dönüştürme fikri ise yeni değildir. Geleneğin reddi ve parçalanışı üzerine inşa edilen modern dönemin erken örnekleri, ilk yapıbozumcu pratikler olarak sanat tarihi içindeki yerlerini çoktan edinmişlerdir (Akay, 2013, s. 10-13).

Sanat, sahip olduğu kendine özgü dil, metinler ve kavramsal ön kabuller nedeniyle kuramsal düşünüşün en önemli yansıtıcılarından birini teşkil eder. Bu çerçevede, tek tek yapıtlar ve sanatçılar hakkında nihai bir “hakikati” ortaya koyduğu varsayılan eleştirel analizler de sıklıkla karşımıza çıkar. Jacques Derrida, sanatın anlamına dair bu tarz iddialı tartışmaları “Resimde Hakikat” (The Truth in Painting, 1978) başlıklı eserinde mercek altına alır. Derrida’nın bu kitabının temel çıkış noktasını, Paul Cezanne’ın Emile Bernard’a söylediği, “Resimdeki hakikati sana borçluyum ve sana onun ne olduğunu söyleyeceğim” şeklindeki ünlü sözleri oluşturur. Bu taahhüt, bir resmin üretim sürecinde dahi mutlak bir gerçekliği betimlemenin ya da kesin bir estetik yargıya varmanın olanaksızlığını açıkça ortaya koyar (Murray, 2012, s. 118).

Derrida’nın felsefesinde gerçeklik, özgün ve saf bir kaynak olarak asla doğrudan erişilebilir değildir; daha ziyade temsiliyetin bir formu olarak karşımıza çıkar. Gerçek, daima yazınsal yapılar, ekler (supplément), bu eklerin bıraktığı izler ve arşivleme pratikleri yoluyla kendini gösterir. Bu sebeple, tarihsel olarak sabitlenmiş bir gerçeklikten söz etmek sorunlu bir iddia olarak kalır. Ek ve onun izi, Derrida’nın “différance” kavramıyla işaret ettiği erteleme ve farklılaşma hareketini görünür kılar ve bu yapısal unsurlar, bizim deneyimlediğimiz şeyi gerçek olarak nasıl algıladığımızı belirler (Akay, 2013, s. 37).

Bu strateji, sanatın doğasına dair kesin yargılar ve nihai bir açıklama sunmaktan kaçınarak, onun yerine bir dizi izlenim ve çok katmanlı olasılıklar üretmeyi amaçlar. Yapıbozum, hiçbir şeyin nihai ve belirli bir anlatımı değildir; herhangi bir şeyin sabit bir anlamıyla ilgilenmez. Aksine, teorilerimizin ve eleştirilerimizin haksız yere varsaydığı boşlukları ve tutarsızlıkları gösterme girişimidir. Sanatta nihai ve değişmez bir bütünlükten söz etmek olanaksızdır çünkü mutlak bütünlük idealize edilmiş bir düşünceden ibarettir. Bu durum, eleştirel görüşlerimizi temellendirebileceğimiz sabit ve güvenilir bir zemin oluşturmayı zorlaştıran, sonu olmayan bir sorgulama sarmalına yol açar (Murray, 2012, s. 118).

Daha önceki bölümlerde ele alınan yapıbozum ve postmodern düşünceler, günümüz seramik pratiğinde biçim ve anlam üretim süreçlerini anlamak için kuramsal bir temel sunmaktadır. Özellikle ideal beden temsillerinin parçalanması ve formun sınırlarının zorlanması konuları, bu düşüncelerle doğrudan ilişkili görülmektedir. Bununla birlikte, teorik metinler çoğunlukla soyut ve genel bir bağlam

sunarken, bu kavramlar sanat eseri aracılığıyla somutluk kazanmakta; seramik malzeme ise sahip olduğu plastisite, dönüşebilirlik ve kırılabilirlik gibi özellikler sayesinde bu süreci özellikle elverişli hale getirmektedir. Bu açıdan, kuramsal bilgiler ile güncel uygulamalar arasında bir ilişki ortaya çıkmakta ve kavramlar somut üretim süreçlerinde yeniden yorumlanabilmektedir. Böylece alıntılar ve teorik açıklamalar, yalnızca bilgi aktarımı işlevi görmekle kalmayıp, çağdaş seramik pratiğinin biçimsel ve kavramsal dönüşümünü açıklayan bir bağlam sağlamaktadır.

4.1. Marcel Duchamp “Çeşme”

Dadaist sanatçı Marcel Duchamp'ın “Çeşme” adlı eseri (Görsel: 4), sanat tarihindeki ilk yapıbozumcu örneklerden biri olarak kabul edilir. Derrida'nın yapıbozum kuramının hedef aldığı geleneksel yapıların altüst edilmesi ve farklı disiplinlerin deneyimlerle bir araya getirilmesi gibi temalar, bu eser aracılığıyla yeniden düşünülmüştür (Akay, 2013, s. 10-13). “Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu” başlıklı incelemede, Duchamp'ın 1917'de R. Mutt takma adıyla sunduğu “Çeşme” adlı hazır nesnesi ile yapıbozum (dekonstrüksiyon) kavramı arasındaki ilişki detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Akay ve Zeytinoğlu, Duchamp'ın kübist resimlerden uzaklaşarak hazır nesnelere yönelmesinin ontolojik bir dönüşüm yarattığını öne sürerler. Yazarların “yansızlaştırma anı” olarak tanımladıkları hazır nesne, cinsiyet, aile, köken ve nesiller arası aktarım gibi kavramları askıya alan bir müdahale olarak ele alınmıştır. Bu yansızlaştırma hareketi aracılığıyla, Duchamp'ın eseri ile diğer pisuar temalı yapıtlar arasındaki “fark” (différance) ortaya konulmaya çalışılmıştır (Akay, 2013, s. 10-13).



Görsel 4: Marcel Duchamp, "Fountain (Çeşme/Pisuar)" 1917. Erişim: 19.11.2025.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp))

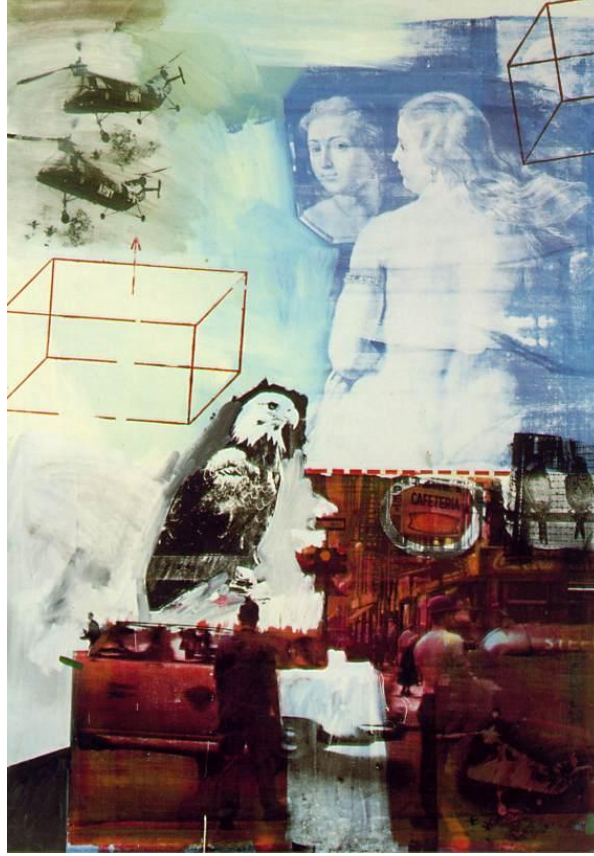
4.2. Rauschenberg ve Hazır Nesnelerin Yapıbozumsal Sentezi

Robert Rauschenberg, hazır nesnelere (ready-made) eserlerine dahil ederek modern sanatın gelişiminde etkili bir dönüm noktası yaratmıştır. Birçok farklı karışık teknik ve rastlantısallığı merkeze alarak oluşturduğu çalışmalarında, hazır nesnelere kompozisyona eklemesi, onun hem heykelsi hem de resimsel nitelikte işler üretmesini sağlamıştır (Yılmaz, 2012, s. 114). Bu tarz çalışmaların temel bir özelliği, sabit ve tek bir anlama indirgenemez, izleyiciye göre değişen ve çoğul anlam katmanları barındırmalarıdır.

Derrida'nın çoğulcu ve merkezsizleştirici yaklaşımı bağlamında, Rauschenberg'in birbirinden farklı ve birbiriyle ilişkisiz görünen imgeleri aynı yüzeyde bir araya getirdiği yapıtları, bir yapıbozumsal yansıma olarak okunabilir. Onun çalışmaları, gerçek dünyaya ait imgeleri yapay bir düzen içinde birleştirerek, Derrida'nın bütünlüklü anlam yapılarını parçalama ve parçanın önemini vurgulama düşüncesiyle uyum içindedir. Rauschenberg, günlük hayata ait sıradan eşyaları sanatsal bir bağlamda birleştirerek hem bu öğelerin benzer yönlerini hem de bir araya geldiklerinde oluşturdukları yeni ve farklı anlam durumlarını sorgulama yoluna gitmiştir. Özellikle "Tracer" adlı eseri (Görsel: 5), bu pratiğin somut bir örneğini teşkil eder. Bu çalışmada, sanatçının fotoğraf baskısı, boya ve tuval gibi geleneksel medyumları, rastgele bulunmuş nesnelere birleştirmesi, sanatçının rolünü ve sanat eserinin sınırlarını sorgulayarak sanat alanını daha geniş bir yelpazede ele almasını sağlamıştır. Rauschenberg'in bu radikal yaklaşımında, öncülü olan Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp'ın hazır nesne stratejisinden etkilendiği görülür (Yılmaz, 2012, s. 114).

Rauschenberg, çalışmalarında geleneksel döneme ait imgeleri yeniden yorumlamayı tercih etmiştir. Modernizmin aksine, postmodern sanatçılar bu imgeleri çalışmalarında kullanarak onları yeniden güncellemeyi ve anlamlandırmayı amaçlamıştır. Rauschenberg de bu bağlamda, geleneksel yapıtları kendine mal ederek kullanmaya başlamış ve bu strateji onun çalışmalarını postmodern sanatın içine konumlandırmıştır. Bu yaklaşımın en dikkat çekici örnekleri arasında Rubens'in "Ayna Karşısındaki Venüs" adlı eserlerine yaptığı yorumlar sayılabilir.

Postmodern sanatçılar, modernizm döneminde erkek ve kadın arasındaki ilişkilerin temsilinde erkeğin daima baskın bir rol üstlenecek şekilde betimlendiği görüşünü taşımaktadır. Postmodernizmle birlikte feminist sanatçılar, kadını merkeze alan ve onu politik, kültürel ve toplumsal bağlamlar içerisinde eleştirel bir perspektifle yeniden yorumlayan eserler üretmişlerdir (Kozlu, 2009, s. 8). Bu bağlamda, sanatta kadın yanlısı bir yaklaşım benimsemişler ve modern sanatın erkek egemen öncül tavrını sorgulamışlardır.



Görsel 5: Robert Rauschenberg, Tracer, 1963, İpek Baskı ve Mürekkep, 213.4x152.4 cm. Erişim: 08.03.2026. <https://www.artchive.com/artwork/tracer-robert-rauschenberg-1963/>



Görsel 6: Pieter Paul Rubens, Ayna Karşısındaki Venüs, 1614, TÜYB, 76x61 cm. Erişim: 08.03.2026. <https://www.artchive.com/artwork/venus-at-her-toilet-peter-paul-rubens-1608/>

Rauschenberg'in resim anlayışı, bu çoğulcu ve eleştirel zeminle paralellik gösterir. Onun eserlerinde resmin değeri, yalnızca fırça darbeleri ve boya ile sınırlı kalmamış; aksine, birçok farklı dönem ve tarza ait imgeleri bir arada yansıtmayı amaçlamıştır. Bu özellik, onun Marcel Duchamp'la olan benzerliklerini göz ardı edilemez kılar. Tıpkı Duchamp gibi, Rauschenberg için de her şeyin potansiyel olarak sanat eseri olabileceği yargısı geçerlidir. Bu düşünce, sanatın ne olduğuna ve kim tarafından belirlendiğine dair geleneksel kabulleri yapıbozuma uğratar.

Bu bölümde ele alınan yapıbozumcu sanat pratikleri, sanat yapıtının sabit bir anlam taşımayan, izleyicinin katılımıyla sürekli yeniden yorumlanan bir yapı olduğunu göstermektedir. Duchamp'ın hazır nesne müdahalesi, Rauschenberg'in heterojen imgeleri bir araya getiren kompozisyonları ve Levine'in temellük stratejileri, temsilin geleneksel sınırlarını sorgulayan önemli örneklerdir. Bu çalışma kapsamında üretilen seramik eserler de benzer biçimde, beden formunun parçalanması, eksiltilmesi ve yeniden kurgulanması yoluyla temsilin sabit yapısını sorgulamayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda izleyen bölümde, söz konusu kuramsal çerçevenin araştırmacının kişisel seramik üretimlerine nasıl yansıdığı ve bu üretimlerin yapıbozumcu perspektifle nasıl ilişkilendirildiği ele alınacaktır.

5. BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMA VE YAPIBOZUMCU BİR STRATEJİ OLARAK BEDEN

Bu tema, akademik eğitimin başlangıcı olan lisans dönemindeki ilk uygulamalardan itibaren üretim pratiğinin merkezinde yer almış ve zamanla sezgisel bir arayıştan bilinçli bir metodolojiye evrilmiştir. Lisans sürecinde üretilen ilk çalışmalar, henüz bugünkü kavramsal derinliğe sahip olmasa da bedene yönelik ilginin ve biçimsel arayışların ilk somut göstergelerini oluşturması bakımından kritiktir. Bu erken dönem, bedenın anatomik yapısına duyulan merakın, seramiğin plastik doğasıyla ilk kez temas ettiği ve form üzerindeki ilk denemelerin gerçekleştiği bir keşif evresidir.

Lisans dönemindeki bu sezgisel yaklaşımlar, yüksek lisans aşamasında üretilen “Fantasma” serisi ile daha belirgin ve kuramsal bir zemine oturmaya başlamıştır. Yüksek lisans tez çalışması olan “Fragmanlaşan Kadın Bedeni ve Seramik Uygulamalar”, bedeni bir bütün olarak değil, parçalar (fragmanlar) üzerinden okuma çabasının ilk sistemli ürünüdür. Bu aşamada odak noktası, bedenın klasik bütünlüğünün bozulması ve bu parçalanmışlığın yarattığı yeni anlam alanlarının keşfedilmesidir.

Yüksek lisanstaki bu fragmentasyon pratiği, sanatta yeterlik çalışmasında yerini daha radikal bir sorgulama olan yapıbozum (dekonstrüksiyon) stratejisine bırakmıştır. “Fantasma” serisi ile başlayan süreçte, bedenın temsiliyetine dair duyulan kuşku; güncel çalışmalarda (Görsel 7-30) “iz”, “yokluk” ve “negatif form” kavramlarıyla daha derin bir boyuta taşınmıştır. Bu bağlamda, mevcut sanatta yeterlik çalışmaları, geçmiş üretim birikiminin basit bir tekrarı değil, kavramsal olarak evrilmiş ve felsefi bir derinlik kazanmış sonucudur.

Çalışmanın önceki bölümlerinde, Jacques Derrida'nın yapıbozum kuramının anlamın sabitlenemezliği ve temsilin istikrarsız doğası üzerine odaklanan teorik çerçevesi ortaya konmuştur. Bu bölümde ise söz konusu kuramsal zemin, yalnızca bir analiz aracı olarak değil, aynı zamanda kişisel seramik pratiğini dönüştüren bir üretim stratejisi olarak ele alınmıştır. Eserler, bedenın geleneksel temsil biçimlerini reddederek, onun yerine bir “yokluk metaforu” ve “anlamın izleyiciye devri” stratejisi üzerine inşa edilmiştir.



Görsel 7: Fantasma 5, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C) 30 x 28 x 23, 2025. (Kişisel Arşiv).



Görsel 7: Fantasma 5, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).

İzleyicinin algısal katılımı merkeze alındığında, eserin sunduğu geniş yorum alanı, onun her yeni karşılaşmada farklı bir anlamsal kimliğe bürünmesini sağlar. Sanat yapıtına yöneltilen bakış, nesnel bir okumadan ziyade izleyicinin kendi yaşam deneyimlerine, kültürel birikimine ve belleğine dayanan öznel bir eylemdir. Yapıbozumun anlamı erteleme (différance) prensibiyle paralel olarak formun parçalanmışlığı, izleyiciyi edilgen bir seyirci olmaktan çıkarıp eserin zihinsel ve duygusal inşasında aktif bir özneye dönüştürür.

İncelenen seramik çalışmaları, kadın bedeninin fragmanlara ayrılmış, özellikle meme ve göğüs kafesi bölgesine odaklanan (Görsel 7-12), negatif bir kalıbını temsil etmektedir. Eser, geleneksel heykel anlayışındaki pozitif döküm mantığının tamamen tersine çevrilmesiyle biçimlendirilmiştir. Burada temsil edilen, bedenin kendisi değil, bedenin kapladığı hacim, yani onun yokluğunun somut kanıtıdır. Seramiğin maddesel katılığı ve fizikselliği “dolu” olan; aslında “boş” olanı, yani var olmayı temsil etmek için kullanılmıştır.



Görsel 8: Fantasma 6, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Sırlı stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C) 48 x 32 x 14, 2025. (Kişisel Arşiv).



Görsel 9: Fantasma 6, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).



Görsel 10: Fantasma 7, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C) 47 x 21 x 18, 2025. (Kişisel Arşiv).



Görsel 11: Fantasma 7, Şerife Barıç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).

Malzeme olarak seramiğin seçimi ve kilin plastisitesi, bedeninin yokluğunun izini bir kalıntı gibi yakalamaya ve kaydetmeye olanak tanır. Fırınlama süreci ise bu geçici izi, kalıcı ve sert bir nesneye dönüştürür. Bu süreç, malzemenin kavramsal rolünü vurgulayarak seramiği sadece bir temsil aracı değil; aynı zamanda hafıza, zaman ve dönüşümün taşıyıcısı haline getirir. En temel strateji, Batı düşüncesini yapılandıran ikili karşıtlıkların altüst edilmesidir. Eser, varlık ve yokluğun karşıtlığını askıya alarak izleyiciyi “Gerçekten var olan nedir?” sorusuyla baş başa bırakır.



Görsel 13: Fantasma 8, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C, 40 x 11,5 x 24). (Kişisel Arşiv).



Görsel 13: Fantasma 8, Şerife Barıç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).

Sanat tarihi ve heykel geleneği, bedeni genellikle pozitif bir form ve bir doluluk olarak temsil etme eğilimindedir. Çalışmalar bu geleneği tersine çevirerek bedenin negatifini, dışıl olanın geleneksel temsilinin bir kalıntısı olarak sunar. Bu, temsili bir yıkım değil, temsilin koşullarının yeniden düşünülmesidir. Kadın bedeni, tarih boyunca iktidar, arzu ve güzellik ideallerinin taşıyıcısı olmuştur. Çalışmalar, bedeni üzerine yazılmış bu hazır anlamlardan arındırarak izleyiciyi toplumsal temsili yeniden sorgulamaya iter.



Görsel 15: Kabuk, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Stoneware, serbest şekillendirme, 1200°C, 56 x 23 x 36). (Kişisel Arşiv).



Görsel 14: Kabuk, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).

Bu bağlamda ortaya çıkan “Kabuk” çalışması (Görsel 15-16), beden maddesel varlığını koruma çabasından ziyade, o varlığın geride bıraktığı boşluğa odaklanmaktadır. Bu çalışmada seramik malzeme, bedeni hapseden bir kütle olmaktan çıkarak; içteki yokluğu muhafaza eden, kırılabilir ve geçirgen bir katmana dönüşür. Kabuk, burada hem bir koruma kalkanı hem de içteki yokluğun somut sınır çizgisidir. Bu yaklaşım, medya tarafından dayatılan cinselleştirilmiş ve sabitlenmiş kadın imgelerini silerek, bedeni özgürleşmiş bir “negatif hacim” olarak sunar.



Görsel 15: Boşluk, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 45 x 18 x 27,5). (Kişisel Arşiv).



Görsel 16: Boşluk, Şerife Bariç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).

Söz konusu stratejiler, kişisel çalışmaları Sherrie Levine'in "temellük" (appropriation) stratejisiyle diyaloga sokar. Levine özgünlük mitlerini sorgularken hazır-yapım nesnelere kullanır; bu çalışma ise kadın bedenini temellük ederken onu çoğaltmak yerine yokluğunu çoğaltır. Parçalı yapı ve negatif form, kimliğin tek ve değişmez bir bütün olduğu fikrine karşı çıkar. Eser, izleyici ile kurduğu etkileşim sonucunda sürekli yeniden şekillenen, çok katmanlı ve değişken bir kimlik anlayışını temsil eder. Bu yaklaşım, postmodern feminist eleştiride merkezi yer tutan ve kimliği sabit özelliklerle tanımlamayı reddeden "özcü olmayan" bakış açısıyla tam bir uyum içindedir.



Görsel 19: Boşluk 2, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 26 x 17,5 x 12). (Kişisel Arşiv).



Görsel 20: Boşluk 2, Şerife Barıç Sarıkaya, detay. (Kişisel Arşiv).



Görsel 21: Boşluk 3, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 20 x 17,5 x 9,5). (Kişisel Arşiv).



Görsel 22: Boşluk 3, Şerife Barıç Sarıkaya, detay, (Kişisel Arşiv).

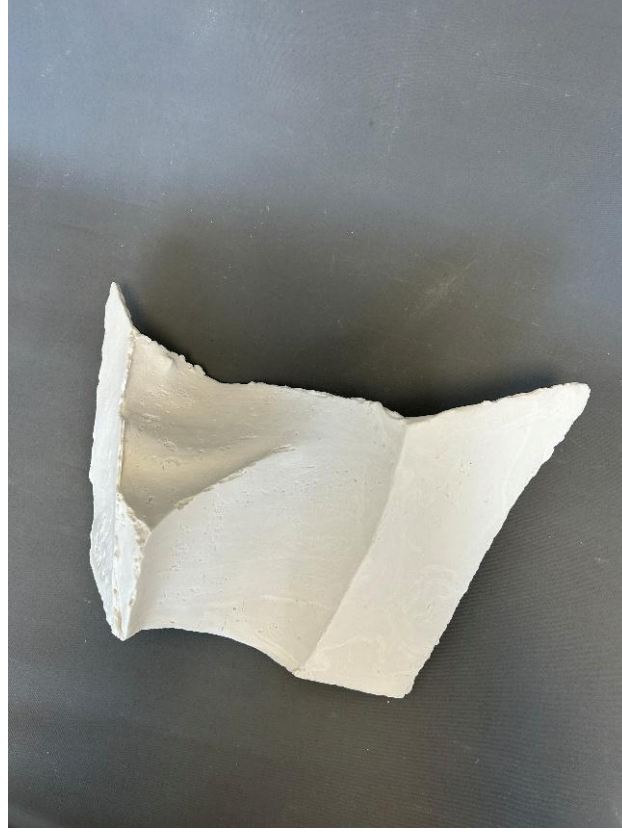
Negatif beden formlarının oluşturduğu yokluk anlatısı, porselen çamuruna batırılan bezin pozitif formdan kopyaladığı organik izler aracılığıyla bir “ten belleği” katmanına taşınmıştır. Rastlantısallığın ürettiği bu dokusal yüzey, bedeni doğrudan temsil etmek yerine onun kayboluşuna ve geride kalan izlerine işaret eder. Seramiğin malzemesel olanaklarından yararlanan çalışmalar, izleyiciyi anlamın ortak yapımcısı olmaya davet eden yapıbozumcu bir işlev görür. Sonuç olarak bu pratik, yapıbozumu yeni anlam ve direniş olasılıklarının keşfedildiği dönüştürücü bir yeniden inşa stratejisi olarak konumlandırır. Bu strateji, bedeni ve formu her seferinde farklı bir bağlamda yeniden okuma imkânı sunarak sanatsal üretim süreci için ucu açık ve sınırsız bir konu olanağı yaratmaktadır. Mevcut çalışma, bu sınırsız araştırma alanının bir durağı niteliğinde olup, gelecekteki üretimler için bedenin yapıbozumu üzerinden yeni keşiflerin ve kavramsal açılımların da kapısını aralamaktadır.



Görsel 23: Boşluk 4, Şerife Barıç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 45 x 9 x 28). (Kişisel Arşiv).



Görsel 17: Boşluk 4, Şerife Barıç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).



Görsel 25: Boşluk 5, Şerife Bariç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 42 x 11,5 x 28). (Kişisel Arşiv).



Görsel 18: Boşluk 5, Şerife Bariç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).



Görsel 19: Boşluk 6, Şerife Bariç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 17 x 23 x 8). (Kişisel Arşiv).



Görsel 20: Boşluk 6, Şerife Bariç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).



Görsel 29: Boşluk 7, Şerife Bariç Sarıkaya, 2025, (Porselen, serbest şekillendirme, 1250°C, 36 x 7 x 28,5). (Kişisel Arşiv).



Görsel 30: Boşluk 7, Şerife Bariç Sarıkaya, detay (Kişisel Arşiv).

SONUÇ

Bu çalışmada, Jacques Derrida'nın yapıbozum kuramının seramik sanatındaki beden temsili bağlamında hem kuramsal hem de pratik düzlemde nasıl dönüştürücü bir işlev üstlenebileceğinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırma boyunca elde edilen bulgular; yapıbozumcu yaklaşımın sanatsal üretimi yalnızca biçimsel bir müdahale olmanın ötesine taşıyarak, onu felsefi ve toplumsal bir sorgulama aracına dönüştürdüğünü gösterir. Bu bağlamda çalışma, seramik malzemenin plastik olanaklarını çağdaş sanatın kavramsal diliyle bütünleştiren ve disiplinin ifade alanını yapıbozumcu bir perspektifle derinleştiren bir araştırma niteliğindedir.

Kadın bedeni üzerine yürütülen bu sanatsal araştırmalar, lisans döneminden bu yana kesintisiz bir süreklilik arz etmektedir. Lisans sürecinde biçimsel denemeler üzerinden ilerleyen bu ilgi, yüksek lisans aşamasında "Fantasma" serisinin başlangıcı ve kadın bedeni üzerindeki toplumsal kalıpyargıları sorgulayan çeşitli fragmanlaşma araştırmalarıyla kapsamlı bir nitelik kazanmıştır. Geçmişteki bu birikim, sanatta yeterlik aşamasında radikal bir yapıbozumcu stratejiyle evrilmiş; bedenin yapıbozumunu, her üretimde farklı bir bağlam kazanan ucu açık bir araştırma alanına dönüştürmüştür. Kadın bedeni üzerinden ilerleyen bu odak, sanat pratiği için sınırsız bir konu olanağı sunmaktadır.

Yapıbozum kuramının temelinde yer alan, Batı düşüncesinin ikili karşıtlıklar ve hiyerarşik yapılar üzerine inşa edilmiş anlam sistemlerini istikrarsızlaştırma stratejisi, çalışmanın kuramsal omurgasını oluşturmuştur. Formun yapıbozuma uğratılması, anlamın tek bir merkezde sabitlenmesini reddeden ve onu sürekli bir ertelenme haline (différance) bırakan bir üretim pratiği olarak okunabilir. Bu stratejinin sanata yansması; özellikle beden gibi yoğun kültürel kodlarla yüklü bir temsil alanında, geleneksel olarak idealize edilmiş bütünlüklü formun parçalanması ve yokluk üzerinden yeniden inşası şeklinde karşılık bulmuştur.

Seramik malzemenin uygulama yöntemleri, kuramsal çerçeveyi destekleyerek anlam inşasına doğrudan katkı sağlamıştır. Kilin plastisitesi, bedenin yokluğunun izini geçici bir kalıntı gibi yakalamaya olanak tanırken; malzemenin bu "kayıt tutma" yeteneği yapıbozumcu sürecin fiziksel bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte

seramiğin, anlamın inşasında etkin bir ifade alanı sunduğu, teknik imkânların ise aynı zamanda kavramsal derinliğe katkı sağlayan bir araç işlevi gördüğü söylenebilir.

Görsel 7 ile 14 arasında yer alan stoneware çalışmaları, bedeninin negatif hacmini saptamaya odaklanmıştır. Bu grupta yer alan “Kabuk” dahil olmak üzere (Görsel 15-16) bedeninin geride bıraktığı boşlukta herhangi bir dokusal müdahale barındırmaz. Üretim sürecinin ilerleyen aşamalarında bezin sıvı porselene daldırılıp üretilmiş olan eserlerde (Görsel 17-30) anlatı daha organik bir boyuta taşınmıştır. Porselen çamuruna batırılan bezin pozitif formdan kopyaladığı ve kaydettiği organik izlerin, yapıbozumcu söylemi desteklediği ve kavramsal katmanları zenginleştirdiği görülmüştür.

Seramiğin doğasında bulunan kırılabilirlik ve dayanıklılık ikilemi, insan bedeninin geçiciliği ile sanat eserinin kalıcılığı arasındaki diyalektiği yansıtan metaforik bir mekanizma olarak düşünülebilir. Fırınlama işlemi öncesindeki kırılabilir ve geri dönüştürülebilir yapı ile pişirim sonrasındaki kalıcı sertlik, bedensel bir deneyimin hafızaya kaydedilme sürecini simgeler. Bu özellikleriyle seramik, yalnızca bir biçim verme aracı değil; aynı zamanda bedeninin tarihsel ve kültürel kodlarını kaydeden ve bu kodları yeniden yorumlamamıza olanak tanıyan bir “bellek nesnesi” işlevi görür. Seramiğin bu dönüşüm kapasitesi, onu hafıza ve zamanın metaforik bir mekanizması konumuna getirir.

Kişisel uygulamaların bütününde somutlaşan yapıbozumcu yaklaşım, bedeni bir kütle olarak değil, boşluğunu muhafaza eden bir sınır çizgisi olarak tanımlama hedefi üzerine inşa edilmiştir. Bu yaklaşım; popüler kültür, medya ve sanat tarihindeki kalıpyargılarla örülmüş, sabitlenmiş ve cinselleştirilmiş kadın imgelerini söküme uğratarak, bedeni özgürleşmiş bir “negatif hacim” olarak sunma potansiyeli barındırmaktadır. Formun bilinçli olarak eksiltilmesi, anlamın yalnızca var olan üzerinden değil, yokluk üzerinden de üretilebileceğini görünür kılmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan parçalanma eylemi, salt bir yıkım değil, aksine yeni bir öznellik ve temsil alanı yaratmanın ön koşulu olarak değerlendirilmelidir. Fragmentasyon, deformasyon ve yeniden montaj stratejileri aracılığıyla sanat

nesnesi, sabit bir varlık olmaktan çıkararak anlamsal çoğulluğun nesnel karşılığı haline getirilmiştir. Bu durumun, sanatçı-yapıt-izleyici arasındaki geleneksel hiyerarşiyi bulanıklaştırarak, anlamın kolektif bir inşa pratiğine dönüşebileceği görülmektedir (Akay A. Z., 2013, s. 19-25).

Bu araştırma, sanatı yerleşik anlamları yansıtan bir araç olmaktan ziyade; onları aktif bir şekilde sorgulayan, dönüştüren ve yeniden inşa eden eleştirel bir pratik olarak konumlandırmayı amaçlamıştır. Yapıbozumcu metodun sunduğu bu perspektif, bedeni ve formu her seferinde farklı bir bağlamda yeniden okuma imkânı sunarak sanatsal üretim süreci için ucu açık bir potansiyel yaratır. İzleyicinin algısal deneyimine bırakılan boşluklar, sanat yapıtının her yeni karşılaşmada farklı bir anlamsal kimliğe bürünmesine zemin hazırlamaktadır.

Tüm bu üretim süreci, seramiğin sunduğu teknik ve malzemesel imkânların, yapıbozumcu stratejileri destekleyen bir zemin teşkil ettiğini kanıtlar. Bu yöntemler, bedenin temsiliyetine dair tekil bir hakikat sunmak yerine anlamın çoğullaştığı yeni tartışma alanlarına kapı aralamaktadır. Nihayetinde bu çalışma; bedenin ve formun her seferinde farklı bir bağlamda yeniden anlamlandırılabilirliği, dinamik ve ucu açık bir düşünme alanı sunmaktadır. Sonuç olarak kadın bedeni üzerinden kapalı bir anlam sunmak yerine; formun yapıbozumuyla açılan bu yeni alanlarda kesintisiz devam eden bir arayışı içermektedir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (Birinci Baskı b.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akay, A. Z. (2013). *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*. İstanbul: Minör Yayınları.
- Akay, A. Z. (2013). *Yapısöküm ve Posmodern Söylem Eleştirisi* (Cilt 20 (1)). Felsefe Dergisi.
- Alp, K. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Süleyman Demirel*, 13(12), s. 41-57. 8 22, 2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193436> adresinden alındı
- Antmen, A. (2016). *20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barry, J., & Flitterman-Lewis, S. (2014). Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası. A. Antmen, & A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, Çev., s. 253-265). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3. Baskı b.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2012). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Clero, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü* (Birinci Baskı b.). (Ö. Soysal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Çelik H. & Ekşi, H. (2013). Söylem Analizi. *Eğitim Bilimleri Analizi*, 27(27, 99-117).
- Çulha, D. (2014, 3 1). Post-Yapısalcı Argümanlar Ekseninde Müellif ve Sanat Nesnesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 123-140. 8 20, 2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30214/326153> adresinden alındı
- Derrida, J. (1999). Japon Bir Dosta Mektup. *Toplumbilim Dergisi- J. Derrida Özel Sayısı*, 10.
- Derrida, J. (2001). *Yazı ve Fark*. (B. S. Yalım, Çev.) Kabalıcı Yayınevi.
- Derrida, J. (2010). *Yapı, gösterge ve oyun*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

- Guilford, J. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), s. 444-454.
- Güner, B. (2013). Jacques Derrida'nın Yapısökümü Kuramı ile 'Love is Lost' - Bir Müzik Videosu Çözümlemesi. *Dilbilim Dergisi*, 1(29).
- Heidegger, M. (1995). *Nedir Bu Felsefe* (Birinci Baskı b.). (A. Irgat, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- Johnson, P., & Wigley, M. (1988). *Deconstructivist architecture*. New York: Museum of Modern Art.
- Karkın, N. (2009). *Sanatta Anamnesis Sarsıntıları* (Birinci Baskı b.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kızılcık, S. (2008). *Frankfurt Okulu*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kozlu, D. (2009, 04 28). Modernizm sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2(3), s. 1-15. 08 19, 2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20722/221425> adresinden alındı
- Lucy, N. (2012). *Derrida Sözlüğü*. (S. Gürses, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Lyotard, J. (1994). *Postmodern Durum*. (A. Çiğdem, Çev.) Vadi Yayınları.
- Murray, C. (2012). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları/ Sanat Kitapları.
- Nar, M. Ş. (2014). Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*(27).
- O'sullivan, S. (2001). *TheAesthetics Of Affect: Thinking Art Beyond*. London: Taylor & Francis Ltd and the Editors of Angelaki. doi:10.1080/09697250120087987
- Ramond, C. (2011). *Derrida Sözlüğü*. Say Yayınları.
- Ramond, D. (2011). Yapıbozumun Felsefi Temelleri. *Eleştirel Düşünce Dergisi*, 58(1), s. 50-70.
- Richards, K. M. (2020). *Yeni Bir Bakışla Derrida*. (Z. Talay, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Sarup, M. (2017). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Ankara: Pharmakon.

- Saussure, F. d. (1998). *Genel dilbizim dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual.
- Sözen, M. F. (2013). Yapısalcı Yöntem ve Bir Film Çözümü. *JASSS*, 6(8), s. 609-624.
- Şahiner, R. (2014). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya.
- Şen, N. (1990). *Mimarlıkta Strüktür ve Strüktürel Kavramlar* (1 b.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tüfekçi, M. (2003). Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(17).
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük* (10 b.). Ankara: TDK.
- Uzun , E., Uzun, S., Yolsa, Ü., & Güçlü , A. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bilim ve Sanat.
- Venturi, R. (2005). *Mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki*. (S. M. Özaloğlu, Çev.) İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Yanık, H. (2016). Yapısöküm Üzerine Birkaç Not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 1(2), s. 91-98.
- Yılmaz, S. (2012). 1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), s. 113-127. 8 19, 2025 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20657/220385> adresinden alındı

EKLER

Ek-1: Makale Yayın Bilgisi

Sanat ve Tasarım Dergisi, 2025; (36): 255-276 / Araştırma Makalesi
e-ISSN 2149 - 6595

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SANATTA KADIN BEDENİ TEMSİLİ VE KÜLTÜREL KODLAR

*THE REPRESENTATION OF THE FEMALE BODY AND CULTURAL
CODES FROM THE PAST TO THE PRESENT*

Şerife Barış Sarıkaya

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik Bölümü Sanatta Yeterlik Öğrencisi

ORCID ID: 0000-0001-7184-3097

Prof. Dr. Ufuk Tolga Savaş

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik ve Cam Bölümü

ORCID ID: 0000-0001-7915-2485

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 16 Nisan 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 19 Haziran 2025

Öz

Kadın bedeni, tarih boyunca sanatın temel görsel anlatı unsurlarından biri olarak, dönem ve kültür çerçevesinde sürekli yeniden tanımlanmıştır. Bu makale, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadın bedeninin sanattaki temsillerini, toplumsal kalıp yargılar ekseninde ele almaktadır. Kadın bedeni, doğurganlık, doğa, estetik ve erotizm gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş ve bu temsillerde toplumsal kalıp yargılar belirleyici olmuştur. Makalede seçilen sanat eserleri üzerinden, kadın bedeni temsillerinin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl ürettiği, dönüştürdüğü veya pekiştirdiği analiz edilmektedir. Ayrıca, özgün seramik çalışma olan 'Fantasma' örneğiyle, kadın bedeninin temsiline eleştirel bir bakış açısı kazandırılarak konuya özgün bir katkı sağlanmaktadır.

Abstract

*The female body has historically been one of the fundamental visual narrative elements in art, continuously redefined within the frameworks of period and culture. This article examines representations of the female body in art from prehistoric times to the present, focusing on prevailing social stereotypes. The female body has been associated with concepts such as fertility, nature, aesthetics, and eroticism, with societal stereotypes playing a determining role in these representations. Through an analysis of selected artworks, the article explores how depictions of the female body produce, transform, or reinforce gender roles. Additionally, the inclusion of the original ceramic work *Fantasma* offers a critical perspective on the representation of the female body, providing a unique contribution to the discourse.*

Anahtar Kelimeler: Kadın bedeni, sanat tarihi, kalıp yargı, temsiliyet

Key Words: Female body, art history, stereotype, representation

* Sarıkaya, Ş., B., Savaş, U., T. (2025). Geçmişten Günümüze Sanatta Kadın Bedeni Temsili ve Kültürel Kodlar. Sanat ve Tasarım Dergisi, (36), 255-276.

Ek-2: Özgeçmiş

Eğitim

Yüksek Lisans: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı (2018)

Lisans: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü (2013)

Yabancı Dil

İngilizce — YÖKDİL: 62,5 (2017)

Tez / Sanat Çalışmaları

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu: Fragmanlaşan Kadın Bedeni ve Seramik Uygulamalar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, 2018. Danışman: Prof. Dr. Candan Terviel.

Yayınlar

Sarıkaya, Ş. B., Savaş, U. T. (2025). Geçmişten Günümüze Sanatta Kadın Bedeni Temsili ve Kültürel Kodlar. Sanat ve Tasarım Dergisi, 36, 255–276.

Sergiler

2011 — “Yitip Gitmek”, Karma Sergi, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Ankara

2011 — “Kısmet”, Karma Sergi, Başkent Oyun Atölyesi (BOA), Ankara

2012 — “Sokak Özgürleştirir”, Karma Sergi (Konur Sokak Sergisi), Ankara

2012 — Forum Ankara Outlet Sanat ve Tasarım Sergisi, Ankara

2012 — İzmir Rotary Kulübü Altın Testi Seramik Yarışması Sergisi, İzmir Resim Heykel Müzesi

2012 — 3. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Sergisi, Uşak Üniversitesi

- 2012 — 3. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışması Sergisi, Sakarya Üniversitesi
- 2013 — 16. Wanju Uluslararası Macsabal Sergisi, Uluslararası Macsabal Müzesi, Wanju, Güney Kore
- 2013 — Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları ve Lisansüstü Öğrencileri Sergisi, Ankara
- 2013 — 8. Uluslararası Muammer Çakı Öğrenci Seramik Yarışması Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- 2013 — 27. Hacettepe Üniversitesi Mezunlar Sergisi, Ankara
- 2014 — SERES'14 3. Seramik ve Cam Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- 2014 — 4. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Sergisi, Uşak Üniversitesi
- 2014 — “Ve Kadınlar”, Karma Sergisi, Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Ankara
- 2014 — Uluslararası Macsabal Festivali Sergisi, Uluslararası Macsabal Müzesi, Wanju, Güney Kore
- 2014 — Maden Mühendisleri Odası 60. Yıl Sergisi, Uray Sanat Galerisi, Ankara
- 2015 — “Prof. Hamiye Çolakoğlu Anısına” Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2016 — “Kadın ve İktidar II”, Karma Sergi, Çankaya Belediyesi Sanat Galerisi, Ankara
- 2016 — Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Sergisi, Ankara
- 2016 — “Üretken Yaşlılık Anlayışının Seramik ve Cam Eserlerle Dışa Vurumu” Yarışma Sergisi, Hacettepe Sanat Müzesi, Ankara
- 2017 — “Karma 2017” Sergisi, Atılım Üniversitesi, Ankara
- 2017 — Türkiye Barolar Birliği Ödül Heykelciği / Plaketi Yarışması Sergisi, Ankara
- 2020 — 6. ArtAnkara Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı, ATO Congressium, Ankara
- 2022 — “Gençlüz” Sergisi, Ankara

Sempozyumlar / Çalıştaylar

- 2011 — 1. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi
- 2012 — 2. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi

- 2013 — 16. Wanju Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Wanju, Güney Kore
- 2013 — 3. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi
- 2014 — 4. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi
- 2015 — 5. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi
- 2016 — 6. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi
- 2016 — Prof. Sevim Çizer ile Lüster Çalıştayı, Hacettepe Üniversitesi
- 2016 — Mimarlık ve Tasarım Günleri, Başkent Üniversitesi
- 2016 — 3. İstanbul Sanat Günleri, İstanbul
- 2017 — 7. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi
- 2018 — 8. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi

Seramik Fırın İnşa Çalıştayları

- 2010 — Yongmoon Kim ile Macsabal Fırın İnşa Çalıştayı, Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümü Fırın Parkı
- 2013 — Yongmoon Kim ile Macsabal Fırın İnşa Çalıştayı, Wanju, Güney Kore
- 2014 — Masakazu Kusakabe ile Dumansız Anagama Fırını İnşa Çalıştayı, Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümü Fırın Parkı
- 2014 — Prof. Emre Feyzoğlu ile Odun Pişirimi Lüster Fırın İnşa Çalıştayı, Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümü Fırın Parkı
- 2018 — Prof. Emre Feyzoğlu ile Odun Pişirimi Soda Fırın İnşa Çalıştayı, Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümü Fırın Parkı

Ödüller

- 2013 — 27. Hacettepe Üniversitesi Mezunlar Sergisi, Teşvik Ödülü, CerModern, Ankara
- 2016 — 'Üretken Yaşlılık Anlayışının Seramik ve Cam Eserlerle Dışa Vurumu' Yarışması, Jüri Özel Ödülü
- 2017 — Türkiye Barolar Birliği Ödül Heykelciği / Plaketi Yarışması, İkincilik Ödülü

Koleksiyonlar

Hacettepe Üniversitesi Koleksiyonu, Türkiye

Wanju Macsabal Müzesi Koleksiyonu, Güney Kore

Özel koleksiyonlar

Staj

2007 — Şekip Oğuz Vitray Atölyesi, Ankara

Projeler

2011–2012 — MEB Fahri Çaldağ Anaokulu, Gönüllü Resim – Desen – Seramik Öğretmenliği

Eğitim ve Öğretim Faaliyetleri

Üniversitelerin özel yetenek sınavlarına hazırlık kapsamında desen eğitmenliği

Seramik şekillendirme ve modelleme eğitmenliği (çocuk ve yetişkin)

Figüratif modelleme ve heykel üretimi çalışmaları ve eğitmenliği

Araştırma Alanları

Seramik sanatında kavramsal üretim ve çağdaş seramik pratikleri

Sanatta beden temsili, toplumsal cinsiyet ve kültürel kodlar

Figüratif anlatı ve nesne üzerinden temsil biçimleri

Seramik sanatında kimlik, hafıza ve anlatı ilişkisi

Odun pişirimi, geleneksel ve alternatif seramik pişirim teknikleri

Seramik fırın tasarımı ve fırın inşa süreçleri

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20/04/2026

Şerife BARIÇ SARIKAYA

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin

Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20/04/2026

Şerife BARIÇ SARIKAYA

SANATTA YETERLİK/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yapıbozum: Bedenin Biçimsel Parçalanışı ve Algısal Dönüşümü

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
20.04.2026	58	80370	20.02.2026	1	2938489262

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20/04/2026)

Şerife BARIÇ SARIKAYA

Öğrenci No.: N18141691

Anasanat: Seramik

Program :

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Ufuk Tolga SAVAŞ

PROFICIENCY IN ART / MASTER'S THESIS /ART WORK REPORT
ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Deconstructivism: The Formal Frangmentation Of The Body and Its Perceptual Transformation

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
20.04.2026	58	80370	20.02.2026	1	2938489262

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (20/04/2026)

Şerife BARIÇ SARIKAYA

Student No.: N19143257

Department: Ceramics

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
Prof. Ufuk Tolga SAVAŞ

